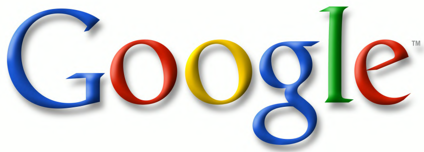
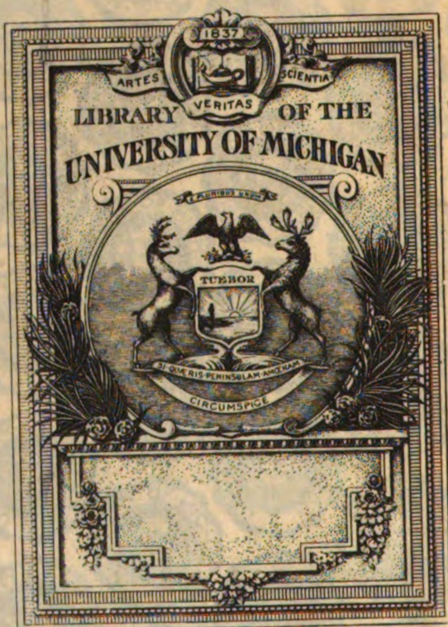





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE


UNIVERSITY·OF·MICHIGAN

MARTIN LAMM

STRINDBERGS DRAMER

STRINDBERGS DRAMER

AV

MARTIN LAMM

FÖRRA DELEN

ANDRA UPPLAGAN



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM 1924
AKTIEBOLAGET FAHLCRANTZ' BOKTRYCKERI

FÖRRA DELENS INNEHÅLL.

Föreliggande volym är avsedd att följas av en andra, behandlande Strindbergs dramatik efter Infernokrisen. Framställningen vilar på grundvalen av föreläsningar, hållna vid Stockholms högskola läsåret 1921—22. En uttömmande behandling av det rika ämnet har jag ej åsyftat, och en sådan torde väl också svårligen kunna åstadkommas, förrän Strindbergs för kännedomen om hans författarskap så ytterst viktiga brevväxling föreligger i samlad upplaga. Genom älskvärt tillmötesgående från de myndigheter och enskilda, som äga manuskript och brev av Strindberg, har jag dock fått tillgång till en stor del av det hittills opublicerade materialet och skall i andra delen av detta arbete lämna en kortfattad översikt därav. Huvudparten befinner sig i Kungliga biblioteket med de där av Strindbergs arvingar och Sveriges författarförening deponerade samlingarna (K. B.) samt i Albert Bonniers arkiv (A. B.). Utom till ägarna eller förvaltarna av dessa samlingar står jag i särskild tacksamhetsskuld till fru Harriet Bosse och professor Axel Herrlin, vilka genom sin kännedom om Strindberg och hans verk varit mig till ovärderlig hjälp. För lån av handskrifter och brev står jag också i förbindelse till

framlidna professorskan Betty Warburg, fru Eva Förberg, fru Elin Thegerström, doktorinnan Kerstin Sture-Carlsson, teaterchefen Tore Svennberg, professor Carl Grundström, direktör Valfrid Ulrich, dr. Julius Clausen samt fil. dr. John Landquist.

Sidhänvisningarna till Strindbergs tryckta verk avse, då ej annat nämnes, den av Landquist utgivna upplagan av Strindbergs Samlade Skrifter. För vinnande av enhetlighet ha denna upplagas stavningsprinciper jämväl följts vid återgivandet av otryckta Strindbergscitat.

Stockholm i oktober 1924.

Martin Lamm.

INLEDNING

I Götiska rummen stanna greve Max och Ester framför Arvid Falks byst i en utställningshall, och den förre säger: »Har någon förstått den mannen, tror du? Han påstår att ingen gjort det, emedan han icke förstått sig själv; men han synes ana ibland sin livsgåta och han fattar sig som en uppgift» (a. a. s. 265). Vad som gör Strindberg så svår att karakterisera är just detta, att han ej förstår sig själv och att han fattar sitt eget väsen som ett intressant psykologiskt problem, över vilket han ej upphör att grubbla från de första ungdomsverken fram till epilogen Stora landsvägen. Av de otaliga självporträtt han lämnat efter sig är ett av de mest kända och oftast citerade det, som avslutar första delen av Tjänstekvinnans son. Det är kanske också det mest sanningsenliga, därför att det består av idel negativa bestämningar. I anslutning till en på den dåtida psykologien stödd åskådning, som vi skola finna närmare utvecklad i förordet till Fröken Julie, framhåller Strindberg här, att han saknar konstant karaktär. Med exempel ur sitt liv övertygar han sig om att han handlat på impuls, då han trott sig handla efter princip, att han sällan följt de motiv, som han trott vara sin ledstjärna. Han anser sig ej äga några fasta moraliska egenskaper; hans rättskänsla är egentligen lika mycket hämndlystnad, hans mod feghet. I olika ögonblick skiftar hans karaktär för

hans eget öga, och i hans omgivning uppfatta alla honom på olika sätt. Han finner sig sakna eget jag och blott bestå av en mångfald av reflexer, ett komplex av stundom undertryckta, stundom lössläppta drifter och begär. Som de enda fasta grunddragen i sitt själskomplex betecknar han tvivlet och »känsligheten för tryck». De båda termerna säga egentligen samma sak. Strindbergs tvivel är intet annat än känslighet för trycket från antagna auktoriteter, revolten mot något fastslaget, som man vill pressa på honom. Han reagerar mot åskådningar på samma sätt som mot personer, därför att han ej vill, ej kan stelna i en fast form. »Han skakar oupphörligt på kedjor, som inte äro något annat än begränsningen i hans eget väsen.» Detta Heidenstams yttrande om Strindberg i en mot denne riktad stridsskrift skulle säkerligen ha kunnat underskrivas av Strindberg själv. Ty just kampen mot varje begränsning av sitt väsen betraktade han på engång som sitt adelsmärke och sitt livs tragik.

Sin egentliga upprinnelse har denna sinnesbeskaffenhet i Strindbergs häpnadsväckande nervkänslighet. Det finnes väl få mer slående exempel på sanningen i Kellgrens bekanta uttalande, att det retligaste Gud skapat är »en auctors fiber». Med sin förkärlek för fysiologiska förklaringar ville Strindberg härleda denna egenart ur den omständigheten att han fötts i förtid. »Överkänslig, som varje i förtid fött barn, vars nerver ligga blottade i den ännu blödande huden, hudlös som en kräfta vid skalömsningen, som söker skydd under stenarna och förnimmer var ändring i barome-

terståndet», så har han karakteriserat sig i En dåres försvarstal (s. 114). Det är sig själv han skildrat, då han låtit sitt övermänniskoideal, fiskeriintendenten Borg i I havsbandet, till följd av skärpan i sina sinnen äga en känslighet för olustförnimmelser av rent fysisk art, som förskaffar honom lidanden, där andra, mer okänsliga individer skulle ha njutit. »Sålunda blev han nedstämd för många timmar, när hans morgonkaffe icke höll nog styrka; en illa målad biljardboll och en solkig kö förmådde honom att vända om och söka en annan lokal; ett illa torkat glas väckte hans äckel, och han kände lukten av mänskor på en tidning som en annan läst; han kunde på en främmande möbel se människoflott avsatt på polityren och öppnade alltid fönstret, när en piga varit inne och städat» (a. a. s. 56 f.). Då Heidenstam ett par år tidigare i ett brev till Strindberg skämtat med dennes »kinkighet», anförande liknande exempel, svarade Strindberg: »En kronometer är kinkigare än en rova, men vad rör det världen, bara han visar hundradels sekunder.»[1] Det betecknande för Strindberg är emellertid, att han i viss mån förenar både kronometerns och »rovans» egenskaper.

Liksom hans klena nervsystem motvägdes av en kraftfull fysik, mäktig strapatser och umbäranden, stod hans dallrande överkänslighet i samband med en i grunden robust mentalitet. Han är »hudlös», men på samma gång muskulös, omanligt vek, men på samma gång brutal, och han kan ofta med cynisk

[1] Jfr Erdmann, August Strindberg. Sthlm 1920 II s. 240.

hjärtlöshet riva sönder de fina spindelvävar, varmed hans skälvande känslostämningar och lösa arabeskfantasier omspunnit tingen. Det är därför han hela livet igenom oscillerar mellan religiositet och otro, mellan idealism och materialism, mellan romantik och realism, mellan idyll och svartmålning.

Och denna underliga inre motsats sätter ej blott sin prägel på hans livsverk. Den yttrar sig också på varje punkt i hans förhållande till yttervärlden. Under intryck av att vara en vid minsta beröring sårbar sensitiva slår han kring sig med vassa taggar och kan först efteråt tillfullo konstatera den förödelse han vållat.

Tag som exempel en av hans mest utmärkande egenskaper, misstänksamheten. Den är ju vanligen ett lyte, som tillhör inbundna individer, vilka leva ett enstöringsliv och ha en panisk förskräckelse för att blotta sig. Det är bondens och småhantverkarens yrkeslast, och den går gärna i par med snålheten. Hos Strindberg har den sin rot i rakt motsatta egenskaper. Den bottnar i hans lättrörliga fantasi och i hans för alla lynnesomkastningar tillgängliga känsloliv. Han får aversion mot en människa på ungefär samma grunder som mot en solkig biljardkö. Den hänger vidare samman med hans »känslighet för tryck», med hans behov av fritt svängrum för sitt temperament, vilket kommer honom att överallt vädra attentat, tillämnade förödmjukelser, försök att utnyttja honom eller skada honom. Redan känslan av att stå i tacksamhetsskuld till någon är för honom olidlig, och det är därför så många av hans gynnare och välgörare blivit offer för hans förföljelse. »Man bakband mig

med vänlighet, med gåvor som jag ej begärde», klagar Jägaren i inledningsmonologen till Stora landsvägen.

Men sitt mest kuriösa drag får dock denna misstänksamhet genom sin förbindelse med Strindbergs frodigt robusta temperament. Att dölja sin misstänksamhet bär honom fullkomligt emot, och om han verkligen någon kort tid haft diplomatien att ej röja sina misstankar för den direkt misstänkte, så kan man vara säker, att han långt dessförinnan biktat dem för andra. Brevskrivningen är för honom till stor del ett medel för att ge luft åt sina misstankar mot sina vänner och ibland för att sätta dem till spionage på varandra. Han tager tryckpressen till hjälp, och då Sverige blir för trångt för honom, utbasunar han för hela Europa, att han är en tyranniserad och bedragen äkta man, att hans hustru söker förgifta honom med cyankalium och att hon med all makt vill ha honom inspärrad på hospital. Det var ju också ej långt ifrån att hans väg hade lett dit under Infernotiden, då hans misstänksamhet, som redan förut under de värsta perioderna överskridit gränsen till förföljelsemanien, blivit fullkomligt universell.

Att av en illasmakande rätt draga den slutsatsen, att den tillagats i brottsligt syfte hade alltid avrit naturligt för honom. Under Infernoperioden såg han i varje, om än så obetydlig förtretlighet, ja i varje kroppsligt eller andligt obehag resultatet av världsomfattande komplotter, satta i gång av hans fiender, vare sig dessa voro personliga vedersakare eller anhängare av honom motsatta åskådningar. Och då hans misstänksamhet i

längden ej tillfredsställdes med teorien om dessa hämndlystna fiender, vilka tvärsöver halva jordklotet torterade honom på telepatisk väg med elektriska strömmar, helvetesmaskiner o. d., grep han till tron på »makterna», »gudarna», illvilliga väsen i stil med folktrons, som funno sitt nöje i att såsom okynniga gatpojkar gyckla med honom.

Att han kunde komma något så när helskinnad ut ur detta nystan av orimligheter, i vilket hans ostyriga och misstänksamma fantasi spunnit in honom, berodde egentligen på att hans misstänksamhet var alldeles för stor för att han helt skulle förlita sig på sannfärdigheten av alla dessa underverk. Då han på nyåret 1897, alltså några månader före nedskrivandet av Inferno, för professor Axel Herrlin muntligt berättade sina mystiska upplevelser, avslöt han sin lidandeshistoria med ungefär följande ord: »Med tre fjärdedelar av min varelse tror jag på verkligheten av dessa konstellationer, men med fjärdeparten av mitt jag spörjer jag mig, om allt detta ändå inte till sist blott är min egen tankelek.»[1] Få Strindbergsuttalanden kasta en sådan blixtbelysning över hans själsliv. Det är det robusta underlaget i hans psyke, denna sista fjärdepart av hans jag, som misstroget och nyktert ler åt nerv- och fantasimänniskans yra bocksprång. Och betecknande är, att man också i den kuriösa kristendom av eget fabrikat, vid vilken Strindberg efter avslutad kris till sist stannade, kan skönja samma motsats. Den bygger på en orimlighet, större

[1] A. Herrlin, Bengt Lidforss och August Strindberg, i Bengt Lidforss' minnesskrift s. 82 f.

än alla föregående; att allt, som händer Strindberg såväl som världen kring honom, blott är arrangerat av försynen för att pröva honom. Det är försynen, som ger honom hemlighetsfulla vinkar genom att låta punschglaset skaka på brickan eller locket hoppa av toaletthinken; det är försynen, som arrangerar åskväder och jordbävningar för hans moraliska förbättrande, liksom den i hans intresse straffar hans fiender med sjukdom eller död. Men också denna egendomliga providentialism, som ju egentligen blott är ett utslag av Strindbergs ständiga benägenhet att uppfatta yttervärlden som en ram kring sin personlighet, betraktar den nyktra fjärdeparten av hans jag med humoristiskt misstroende. »Griper man sig åter an med kristendomen», skriver Strindberg i en Blåboksanteckning (s. 102), »så skall man ta den orensad, rubb och stubb, dogmer och underverk, så får man den i sig; okritiskt, naivt, i stora drag, så går den ner som ricinolja i hett kaffe. — Gapa och blunda! Det är enda sättet.» För att kunna följa receptet fordras det onekligen att besitta Strindbergs andliga matsmältningsförmåga.

Denna är i själva verket så fenomenal, att det är ogörligt att genom en kortfattad karakteristik ge ett begrepp om den. Förenad med hans nervösa ombytlighet ger honom hans friska livsaptit en vitalitet utan alla gränser, som oavlåtligt söker nya fält för sin verksamhetslust. Få människor ha under ett relativt kort liv hunnit försöka sig på så många olika sysselsättningar, anamma och förkasta så många olika åskådningar och konstteorier och därunder åstadkomma

en så otroligt omfattande och mångskiftande produktion — till denna höra ju ej blott Strindbergs tryckta skrifter, utan också hans handskriftliga kvarlåtenskap med uppslag och spekulationer inom snart sagt alla fält av mänsklig själsverksamhet. För att få en föreställning om det sätt, varpå Strindberg tillägnar sig nytt och förkastar gammalt, utan att dock ett ögonblick upphöra att innerst vara densamme, kan man välja vilket område som helst. Kanske vore hans naturvetenskapliga utveckling det mest karakteristiska, men jag dröjer dock hellre vid hans förhållande till de egentliga livsåskådningarna, därför att det blivit av så stor betydelse för de breda lagren av vårt folk, som först genom Strindberg fått introduktionen i modernt tankeliv, låt vara i en ytterst personligt färgad och stundom förvriden gestalt.

Då Strindberg i Tjänstekvinnans son skall skildra hur han övergav sin pietistiska ungdomstro för Parkers unitarianism, skriver han: »Han förvånade sig över att det gick så hastigt. Det var som att lägga av urväxta kläder och ta på nya.» (I s. 159.) Men ett par sidor längre fram skildrar han, hur fridlös han kände sig efteråt. »Hans nya jag stod upp mot hans gamla, och de levde i oenighet som olyckliga makar hela hans liv framåt, utan att kunna skiljas.» (s. 163.) De två uttalandena förefalla att stå i strid med varandra, men i själva verket har Strindberg fullt riktigt skildrat förloppet vid alla de »omvändelser» han sedermera skulle komma att genomgå. Han har lätt att svälja en ny åsikt obesedd, allra helst om den förefaller honom oppositionell och bestridd, och

kämpar då alltid med renegatens fanatism mot sina forna trosbröder. Men just därför att avsvärjelsen varit honom så lättköpt, bevarar han på botten av sin själ en misstro mot den nya läran, underblåst av de rester av den gamla åskådningen, som han ej hunnit med att logiskt befria sig ifrån. Och så fort den nyantagna bekännelsen börjar accepteras i hans omgivning, så snart han får det intrycket, att man vill fastslå den som dogm, är han färdig att lystra till första nya signal. Hastigt nog blev darwinismen i hans ögon »Darwinteologi», och socialismen, som han en tid varit en entusiastisk anhängare av, upptäckte han vara »uppkokt kristendom». Då antalet åskådningar ej var tillräckligt stort för att motsvara Strindbergs behov av åsiktsbyten och resterna av hans gamla idéer dessutom funnos kvar som eggande ferment, kom hans utveckling både på det religiösa, det politiska och det litterära området att ofta efter långa irrfärder föra honom tillbaka till samma positioner, som han en gång triumferande övergivit. Detta stod också klart för honom själv, och i Inferno (s. 191) vänder han sig klagande mot »makterna», vilka lett honom in i denna »circulus vitiosus», som han kallar den. »I min ungdom var jag en uppriktig troende, och I han gjort mig till fritänkare. Från fritänkare han I gjort mig till ateist; från ateist till religiös. Inspirerad av humanitära idéer har jag rosat socialismen. Fem år senare han I bevisat för mig det orimliga i socialismen. Allt som hänfört mig han I gjort ogiltigt! Och antaget att jag överlämnar mig åt religionen, så är jag viss på att I inom tio år skolen vederlägga religio-

nen. — Frestas man icke tro, att gudarna skämta med oss dödliga, och att det är därför som vi medvetna spefåglar kunna skratta i de plågsammaste ögonblicken av vårt liv.»

Den sista satsen är icke minst värd att lägga märke till. Det synes mig som om man numera — både bland Strindbergsbeundrare och Strindbergshatare — är benägen att taga honom mer tragiskt än han gjorde själv. Det finns en tragisk underton i hans väsen, den han själv i Stora landsvägen så gripande uttryckt i sin klagan över att mest av alla ha lidit av smärtan »att icke kunna vara den jag ville». Men man bör därför ej föreställa sig honom som en obotlig melankoliker. Han kunde blåsa upp de obetydligaste förtretligheter till de blodigaste oförrätter och de hemskaste lidanden, men han kunde också med en burschikos tjuvpojkshumor gyckla bort även de allvarligaste spörsmål. Samma höst han nedskrev En dåres försvarstal, författade han sitt mest sprudlande friska och glättiga verk, Hemsöborna, och till och med i en så skakande bikt som Inferno saknas ej humoristiska oaser. Fagervik och Skamsund ligga tätt bredvid varandra i hans landskap, och han kryssar oavlåtligt mellan båda. Han vet, att varje paradis hastigt kan förvandlas i ett helvete, men han vet också, att på storm följer solsken. Om han i bittra stunder led av att vara den han var, så kunde han också ej så sällan njuta just av ombytligheten, de oförmedlade motsatserna i sitt eget väsen. Med yttersta förakt talade han om »brackan», som bara är »mäktig en känsla i taget». Det var hans lidande,

men på samma gång hans stolthet att äga ett temperament, skiftande och oberäkneligt som en aprildag med stormbyar och strida skurar, men också med oväntade glimtar mellan de tunga molnen. Och det är detta temperament, som blivit hans poetiska rikedom.

* * *

Då man tecknat Strindbergs personlighet, har man redan givit en karakteristik av hans författarskap. Det finnes säkerligen i världslitteraturen få författare, hos vilka liv och dikt så helt falla samman. Om hans personlighet ej är något annat än utflödet av hans våldsamt vitala och intensiva temperament, så är hans litterära produktion i grunden intet annat än detta temperaments spegelbild på papperet. Förklaringen till det starka inflytande han haft både hos oss och utomlands ligger i ej ringa grad i hans häpnadsväckande omedelbarhet. Att läsa honom är detsamma som att leva tillsammans med honom.

Hans första storhetstid inföll under naturalismens period, då modet bjöd författaren att ständigt gå med anteckningsboken i fickan, protokollföra varje timme av sitt liv i dagbok och samla digra portföljer med notiser om allt vad han såg kring sig. Endast härigenom ansåg man sig kunna vinna tillförlitligt material för verklighetsskildringar, och man var övertygad om att en på dylika »documents humains» stödd produktion under alla omständigheter skulle komma att behålla kulturhistoriskt värde, även om framtiden från-

kände det konstnärlig rang. Redan nu kan man med ganska stor visshet förutsäga, att denna förhoppning ej kommer att uppfyllas. Från kulturhistorisk synpunkt intresserar hela denna uppstaplade massa av iakttaget material endast såsom ett exempel på en absurd tillämpning av vetenskaplig teknik inom diktens område. Det är som konstverk Zolas Germinal kan räkna på att gå till eftervärlden; för att få en exakt föreställning om gruvarbetarnas liv under den senare hälften av 1800-talet kommer forskaren att gå till helt andra källor. Och även då det gäller att få en inblick i en intellektuell människas liv från denna epok, kommer man nog att tillgripa andra urkunder än de »mänskliga dokument», vilkas författare ej ett ögonblick kunnat frigöra sig från känslan av att sitta framför kameraobjektivet.

Strindberg gick ju under en tid så långt i naturalistisk ortodoxi, att han utdömde all diktarverksamhet — även den på »experimentell» metod stödda — såsom värdelös konstruktion och endast ville lämna kvar rättegångsreferaten och alldeles obearbetade dagboksanteckningar för framtidens kulturhistoriska arkiv. Men hos honom voro avsikt och utförande ej samma sak, och ej ens i den stora självbiografien, som skulle förverkliga hans ideal av opersonlig, rent faktamässig litteratur, nådde han sitt åsyftade mål. Den blev en blandning av roman och stridsskrift med honom själv som hjälte, och ehuru man varken saknar tillförlitliga fakta eller genomträngande självdiagnos, kommer dock läsaren Strindberg närmare genom vad han omedvetet röjer av sin personlighet än genom

hans medvetna analyser. Just härigenom får den ett värde av »mänskligt dokument», som den samvetsgrannaste och minutiösaste dagbok ofta går miste om. Den kommer säkert att bli ett av de huvudverk, vilka kulturhistorien engång har att anlita, då den skall söka förstå något av det slutande 1800-talets själsliv.

Kring de stora självbiografiska verken grupperar sig hela Strindbergs produktion. Den är egentligen intet annat än en gigantisk självinkarnation. De verk av Strindberg äro lätt räknade, där han ej själv figurerar i en eller annan förklädnad, där ej den ena eller den andra personen fått hans anletsdrag. Och även i de verk, som till synes behandla för honom helt främmande livsområden, ha replikerna alltigenom hans tonfall, allt är sett och skildrat med hans säregna intensitet, allt är så tydligt präglat av hans temperament, att man också för de mest orimliga situationer ser sig frestad att gissa på en självbiografisk bakgrund.

Huvudparten av hans produktion har ju också hämtat sin inspiration ur hans egna livserfarenheter. Under det första decenniet av hans författarverksamhet dyka konflikterna från hans barndomshem i mer eller mindre förklädd form upp i hans diktning. Sedermera ger honom hans första äktenskap en nästan outtömlig motivkälla, och under de sista decennierna av sitt liv utnyttjar han de mystiska Infernoupplevelserna. Redan år 1888 hade han diktat så mycket om sig själv, att han i ett gripande brev till Lundegård klagar över att dikt och liv för honom blandats samman till den grad, att han tycker sig leva ett skuggliv.

Det är klart, att detta Strindbergs ämnesval skulle komma att medföra fruktansvärda indiskretioner ej blott rörande honom själv, utan också alla dem, med vilka han kommit i beröring. Förutom de, som han i bestraffande syfte »klädde av», blevo ju en stor mängd personer blottställda inför den läsande publiken uteslutande därför att Strindberg behövde modeller och verklighetsstoff. Stundom kunde också Strindberg själv känna vämjelse inför denna arbetsmetod, till vilken han ansåg sig nödgad: »Vilken sysselsättning att sitta och flå sina medmänniskor och sedan bjuda ut skinnen, med anspråk på att de skola köpa dem. Jägarn lik som i sin hungersnöd hugger svansen av hunden, äter själv av köttet och ger hunden bena, sina ben. Gå och spionera ut människors hemligheter, förråda sin bästa väns födelsemärke, begagna sin hustru som vivisektionskanin, fara fram som en kroat, hugga ner, skända och bränna och sälja. Fy fan!» (Fagervik och Skamsund s. 193.) Det är blott skada, att denna brännmärkning av Strindbergs tillvägagångssätt, kraftigare än någon av hans kritiker tillåtit sig, har den oturen att befinna sig i en självbiografisk novell, Karantänsmästarens andra berättelse, där Strindberg genomgående begagnat sin andra hustru som »vivisektionskanin» och skildrat personer och händelser i samband med sitt andra giftermål utan annan maskering än att namnen äro förbytta och berättelsen lagts i munnen på en karantänsmästare. Man får därför ej betrakta detta Strindbergs utbrott av olust såsom något principiellt avvisande av metoden, som han tvärtom under alla tider ivrigt

försvarar [illegible] så ofta den angripes av andra. I yngre dagar åberopar han sig företrädesvis på de franska naturalisterna [illegible] ogenerade bruk av levande modell; på äldre [illegible] r han hemlighetsfulla hänvisningar till Guds v[illegible], som bjuder honom att utföra hans straffdomar och att bikta ej blott sina egna hemligheter utan också andras. Ty han betraktade egendomligt nog den tryckta boken såsom en sorts förtegen biktfader. I en betraktelse i Blå boken (s. 941 f.) säger han sig ha tagit det som en tung plikt, då han såsom författare brutit fridlysningen kring privata hemligheter. »Och har därvid naivt nog litat på deras heder, som hava det egendomliga uppdraget att låta trycka sina tillfälliga meningar om en bok. Om de svikit förtroendet, så är felet ej mitt. Jag anförtrodde det åt det tysta tryckta ordet på det vita papperet. Det var ett konfidentiellt meddelande; och den som förrådde det var en förrädare. Våra böcker äro gjorda att läsas tyst, att viskas i örat, men tidningen, den talar alltid högt, den skriker ut hemligheterna, och därför har den skulden.»

Denna kuriösa passage, där Strindberg på fullt allvar tyckes vilja göra de recensenter, som pliktmässigt påtalat hans indiskretioner, till de egentligen skyldiga, har sitt psykologiska intresse genom orden om »det tysta tryckta ordet på det vita papperet». De visa, hur lätt och självklart det föll sig för Strindberg att låta allt, som han tänkte och kände, i lindrigt omsmält form gå vidare till tryckpressen. Vanan hade till sist fullkomligt avtrubbat hans känsla för det tryckta ordets offentlighet. Medan hans egna och hans närmastes mest intima hemligheter ropades ut över hela

Europa, satt författaren själv vid sitt skrivbord i den illusionen, att han blott viskat med en pålitlig förtrogen.

* * *

I ett svar på en tidskrifts förfrågan, huru han kommit att välja den dramatiska formen för sin debut, skriver Strindberg bl. a.: »Jag fann det lättast att skriva dramer; mänskor och händelser togo form, vävde sig ihop, och det arbetet gav mig så stor njutning att jag fann tillvaron som en ren salighet medan skrivningen pågick, och gör så än. Då endast lever jag!» (Efterslåtter s. 467.) Denna bekännelse stammar från ett av Strindbergs sista år, men hans tidigare uttalanden ge vid handen, att han merendels varit böjd att betrakta sitt dramatiska författarskap såsom sin egentliga livsuppgift. Under nära tio års tid ligger Mäster Olofs öde honom mest om hjärtat, och fastän han genom Röda rummet med ett slag blivit 80-talets litterära ledare, uppfattar han det dock som sin största triumf, då hans engång refuserade ungdomsdrama tages upp i den ursprungliga formen och vinner obestridlig scenisk framgång år 1881. De sista åren av 1880-talet, då Strindberg står som högst i ropet som romanförfattare, går hans huvudintresse ut på dramats förnyelse i naturalistisk anda, och han betecknar föraktfullt sina ypperliga prosaverk, Hemsöborna och Skärkarlsliv, såsom skämtsamma intermezzon mellan drabbningarna, förläggarlitteratur, som han måste skriva för att få råd att gratis publicera dramer, sådana

som Fadren och Fröken Julie. Och så snart han i självbiografisk form biktat sina upplevelser under Infernokrisen, är hans första tanke att dramatiskt behandla dem i Till Damaskus.

Det är ju också värt att observera, att medan Strindbergs romaner och noveller till övervägande del äro propagandaverk, samhällssatirer eller lindrigt omsmälta självbiografier och formellt sett oftast ej åsyfta att komma med några nyheter, är det däremot inom dramat, som Strindberg hänger sig åt formexperiment, det är där han tidigast och mest konsekvent tillämpar de nyaste litterära moderna. Det var i Mäster Olof han först sökte skapa ett realistiskt historiskt drama, det var inom dramatiken han på 1880-talet genomförde ett naturalistiskt reformprogram, det var där han först gjorde sin svängning åt symbolismen och det var där han under sitt sista decennium — i Drömspelet och kammarspelen — gjorde sina märkliga försök i modern expressionism.

Visserligen förklarade Strindberg i förordet till Fröken Julie teatern vara en Biblia pauperum, »en bibel i bild för dem som icke kunna läsa skrivet eller tryckt» och teaterförfattaren vara »en lekmannapredikant, som kolporterar tidens tankar i populär form, så populär att medelklassen, som huvudsakligen befolkar teatern, kan utan huvudbry fatta varom frågan är». Och man skulle därför väntat sig, att han såsom så många andra av samtidens författare i sina dramer hållit sig på en mer folklig och traditionell nivå än i sina romaner. I själva verket gick han motsatta vägen, och det är också påfallande, hur svårt hans dramer i jäm-

förelse med hans romaner haft att slå igenom i Sverige.

Man förvånar sig också i någon mån över Strindbergs förkärlek för den dramatiska formen, därför att det förefaller, som om den obundna prosaframställningen skulle lämnat ett friare spelrum för hans obehärskade subjektivism och hans omättliga behov av självpersonifikation. Det finnes ju också sidor av hans författarbegåvning, som endast komma fram i prosaberättelsen, hans friska natursinne, hans överlägsna miljöskildring och icke minst hans luftiga och förtrollande stil, så helt igenom präglad av hans temperaments spänstighet och vitalitet. Den kunde naturligtvis endast med vissa modifikationer överflyttas till hans dramatik och måste där medföra, att de historiska gestalterna talade en ogenerat familjär nutidssvenska och att alla dramats personer begagnade sig av Strindbergs egna vändningar och favorituttryck, något som väl varje läsare av hans dramer observerat.

Men med alla dessa förbehåll måste man dock erkänna, att det i Strindbergs personlighet fanns drag, som framför allt predestinerade honom till dramatiker. För denna rastlösa ande, som ständigt levde på högspänn, blev allt konflikt. Van att bakom varje obetydlig vardagshändelse spåra en komplott av fientliga medmänniskor eller av osynliga »makter», kom han att helt naturligt uppfatta tillvaron dramatiskt. Icke minst de mörka sidorna i hans temperament, den nervösa överkänsligheten, det eviga frondörlynnet, den sjukliga misstänksamheten, bli honom till ovärderlig hjälp, när det gäller att skapa dramatiska situationer ur sina

upplevelser. Och det är ej blott egna lidanden och fröjder, som på detta sätt rent omedelbart inspirera honom till dramer. Den fina lilla boken Ensam, som beskriver hans morgon- och kvällspromenader, ger ett slående exempel på hur ett rent oväsentligt synintryck på idéassociationens väg kan leda honom till konceptionen av ett drama. Han berättar där, hur han en dag genom ett fönster kommer att blicka in i en gammal, mörkt och tråkigt möblerad våning, som han beskriver. »Jag fick först 1870-talet med dess mörker i rummen, men jag fick även en abstrakt vantrevnad från ett halvburget småborgerligt hem, från människor, som hade det svårt och som plågade sig och varandra. Och så väcktes ett minne från ett gammalt hem, vilket jag aldrig skulle erinrat, om icke denna draglucka stått öppen. Nu kom ett länge förgätet öde upp och jag såg det i en ny intressant dager; jag förstod nu först dessa människor, när jag tänkte på dem, så långt efteråt, förstod deras sorgespel som jag förr höll ifrån mig, emedan det syntes mig pinsamt och smått. Hemkommen lade jag upp dramat. Och det hade jag fått genom en draglucka» (s. 163 f.).

Och redan så tidigt som 1882 se vi Strindberg i Pantomimer från gatan (Prosabitar från 1880-talet s. 65 ff.) av uppträden mellan okända, som han iakttar från sitt fönster på Storgatan, fantisera samman små dramatiska situationer. Han tycker sig se »små scener uppföras, små, hastiga, som en impressionistmålares öga fattar upp en ögonblickssituation», han tycker sig se »mänskor i belägenheter, då de äro sanna, därför att de tro sig osedda». »Det är fina pantomimer

han ser, och pantomimen lär, efter stort föredöme, nog snart bli en tidsenlig form för en del av dramat.» Under sin Infernotid förundrar han sig över att makterna arrangera »hela iscensättningar av fulländad realism» (Legender s. 285), och sedermera tenderar han åt att betrakta Gud fader själv som en skicklig regissör, som anordnar världshändelserna i dramatisk intrigform. (Se uppsatsen Världshistoriens mystik i Efterslåtter s. 337 ff.)

Utom det överväldigande stora antal dramer, som han efter Infernokrisen utför, finnes en nästan oöverskådlig mängd, som förblivit liggande i utkastform, och man har det intrycket, att en icke ringa del av hans prosaverk ursprungligen avsetts för dramatisk behandling, alltifrån Röda rummet, vars ämneskrets han ju tidigast tog upp i det lilla lustspelet Anno 48. Det finnes knappast något tvivel om att dramat var hans naturliga litterära uttrycksform.

Jag har dröjt vid denna Strindbergs benägenhet att se allt i scenisk form, då den förklarar det mångskiftande i hans dramatik, vars väsen ej kan fångas i någon enande formel. Det är också därigenom han kommit att verka så revolterande inom det moderna europeiska dramat. Genom fransmännen och Ibsen hade detta fått en urverksmässigt fast intrig, figurer, som konsekvent utförts efter ett psykologiskt grundschema, och ett klart idéinnehåll. Strindberg bröt sönder denna fasta form, upplöste kompositionen till Shakespearesk frihet, skänkte figurerna något av sin egen nyckfullhet och oberäknelighet och lät olika tankegångar brottas inom dramat lika oklart och mot-

stridande som de gjorde inom hans egen själ. Vad dramat därigenom förlorat i fasthet, har det vunnit i stämningsrikedom, vad det mistat i tankedjup och ideellt patos, har det återerövrat i elementärt liv.

Man anklagar numera Strindberg för att ha vållat det moderna dramats anarki, och det förefaller ju också, som om flera av de mest radikala modernisterna betraktade honom som sin lärofader. Det är också sant, att han experimenterade med dramatiska reformer liksom med livsåskådningar, och att han till sist kom att anstränga den dramatiska formen ända till bristningspunkten. Men det finnes en påtaglig skillnad mellan honom och de flesta av dem, som proklamera sig som hans lärjungar. Hos Strindberg voro dessa experiment ej framsprungna ur lusten att till varje pris verka originell och följa modet. De voro endast för honom fullt naturliga och omedelbart givna medel att finna uttryck för sitt temperament. Han gjorde ej det historiska dramat ohistoriskt för att åstadkomma komiska effekter, utan därför att han aktualiserade historien, såg den i nutidsdager. Däri ligger skillnaden mellan hans och Shaws historiedramatik. Han trotsade modet, då han trodde sig följa det. Aldrig är man i hans diktning så fjärran från vår vanliga värld som i en del av de naturalistiska dramerna, där man tycker sig vistas i en andlig tortyrkammare, där varje ord sätter en känslonerv i dallring. Och å andra sidan har man sällan en sådan känsla av spiselvärme och vardagsintimitet som i ett par av hans symbolistiska dramer, under det att ett av hans kammarspel, Spöksonaten, är fullkomligt stridande mot den definition,

som han själv givit av detta diktslag och omöjligt kan komma till sin rätt på den intima scen, för vilken det är avsett. För den med stoffet obekante kunna dramer såsom detta eller Drömspelet te sig som utspekulerade kakofonier, förvridna konststycken, där alla verklighetens proportioner avsiktligt vanställts. Den som gör sig besvär att följa deras uppkomst, konstaterar däremot, hur osökt de vuxit fram ur Strindbergs närmast till hands liggande upplevelser och intryck. Några av de mest groteska scenerierna i Drömspelet har Strindberg fått genom synintryck från sin balkong, och för att fånga den absurt overkliga miljö, som möter oss i Spöksonatens första akt, behövde han ej taga ett enda steg utöver sin vanliga morgonpromenad. Det är verkligheten, sådan den tedde sig för hans lekfullt irrande fantasi, sådan den omformades av hans genom Infernokrisen för mystiska tolkningar öppnade sinne. Helt säkert skulle han ha kunnat muntligen berätta samma händelser på samma sätt. Hans originalitet är fullt ursprunglig och ej på något sätt konstlat uppdriven.

Det Strindbergska dramat har gjort en insats i europeisk litteratur av en omfattning, som ej varit någon tidigare svensk skald förunnad. Om det också i framtiden kommer att bilda skola och visa nya vägar förefaller mera ovisst, därför att det så starkt är knutet till sin upphovsmans poetiska geni och temperament.

UNGDOMSDRAMERNA

Som bekant var det Strindbergs misslyckande såsom skådespelare, som gjorde honom till dramatisk författare. Då han på hösten 1869 efter diverse vedervärdigheter beviljats enskilt prov i Härved Bosons lilla roll i Bröllopet på Ulvåsa och gjort fiasko, sökte han i sin förtvivlan begå självmord genom att intaga opium, men giftet hade ej åsyftad effekt. Dagen därpå skrev han i ett sorts efterrus med dallrande nerver sitt första drama, en familjekomedi i två akter. Den inlämnades till Dramatiska teatern, blev där refuserad, men Frans Hedberg fann den dock röja anlag och rådde Strindberg att överge skådespelaryrket, resa till Uppsala, taga graden och sedan bli författare. Strindberg följde rådet, men hade dock ej helt slagit sina skådespelarplaner ur hågen, och ännu så sent som på hösten 1872, efter Mäster Olofs första refusering, gjorde han ett försök att få anställning vid teatern i Göteborg.

Utom av vanlig teatervurm hade Strindbergs skådespelarplaner säkert sin förklaring i den uppskattade ställning, som de stora aktörerna vid denna tid intogo. Det var ju de, som gjort 1860-talet till en storhetstid inom vår teaterhistoria, och gentemot dem föreföllo de inhemska dramatikerna närmast som hantverksmässiga pjäsleverantörer.

Naturligtvis blev Strindbergs teaterbana, som snöpligt nog slutade med att han fick tjänstgöra som

sufflör vid höstens elevuppvisning, alldeles för kort för att bibringa honom några djupare insikter på det sceniska området. Ehuru han vid ett par senare tillfällen i sitt liv tjänstgjorde som regissör och teaterledare, förblev han alltid ganska omdömeslös, då det gällde sceniska prestationer. Han var alldeles för opraktisk, alltför fallen för hugskott för att kunna vara någon säker vägledare, även då det gällde tolkningen av hans egna dramer.

Men trots detta har den korta skådespelartiden obestridligt haft stor betydelse för Strindbergs utbildning till dramatisk författare. Det var dock då han lärde sig att betrakta dramat som skrivet för sceniskt bruk. I motsats mot t. ex. Ibsen, som under sin senare utveckling alltmer förlorade intresset för sina dramers verkan från scenen och till sist skrev utpräglade läsdramer, bibehöll Strindberg hela livet igenom — trots högdragna försäkringar om motsatsen — ett brinnande intresse för sina verks sceniska framgång. Tack vare detta äro också hans dramer så sceniskt verksamma. Det finnes ju mycket i hans dramatik, som är hastigt hopkommet, och han kan ofta fruktansvärt negligera både intrig och karaktärsteckning. Men det finnes ytterst få verk av honom, som alldeles förfela att göra scenisk effekt.

Lika viktigt var kanske, att han genom sin sysselsättning vid scenen tvangs att stifta bekantskap med dramatisk litteratur av de mest skilda arter. Detta medförde, att hans dramatik från första stund fick ett så varierande skaplynne. Inom det europeiska dramat har Strindberg sin betydelse ej minst såsom experi-

mentator och försökare av nya vägar, och tack vare sin bekantskap med scenen och med den dramatiska litteraturen alltifrån ungdomsåren har han kunnat göra ett par av sina djärvaste experiment just under tider, då han själv var avstängd från varje beröring med scenen. Hans naturalistiska mästerverk äro sålunda tillkomna på hans resor, och de första och märkligaste av hans dramer efter Infernokrisen nere i Lund.

Det har därför ej blott för Strindbergs ungdomsdramer sitt intresse att granska den repertoar, som företräddes av Stockholmsteatrarna under den tid, då Strindberg drömde om att bli aktör. Egentligen befunno sig Stockholmsteatrarna under 1860-talet i repertoaravseende i en brytningstid, i det att det moderna nutidsdramat just höll på att skaffa sig en likaberättigad plats vid sidan av den klassiska repertoaren. Och i samband därmed höllo ett nytt spelsätt och en ny regikonst på att kämpa sig fram.

Den klassiska repertoaren behärskades framför allt av Shakespeare. Hagbergs översättning och Swartz' enastående succès i Hamlet år 1853 hade hos oss framkallat en Shakespearerenässans av ungefär samma art, som man samtidigt kan märka i Tyskland. Under tiden fram till 1870 spelades så gott som alla Shakespeares bästa dramer, de flesta med utmärkt publikframgång, ofta upplevande repriser med nya rollbesättningar. I Danmark och Norge, där man endast hade dåliga bearbetningar av Shakespeare att tillgå, intog Shakespearedramat ej tillnärmelsevis en så stor plats på spellistan, och dansken Bournonville, vilken ju de första åren av 1860-talet verkade som sceninten-

dent vid Kungliga teatern, klagar också i sina Minnen över Shakespeares hegemoni på repertoaren, vilken han ansåg hinderlig för uppkomsten av ett nationellt drama. Dessa farhågor skulle bli grundligt dementerade av Mäster Olofs författare, men det är ju lättförklarligt att Bournonville såg saken från dansk synpunkt. Där hade man vant sig vid att betrakta Holberg och den Heibergska vådevillen såsom den nationella konstformen och tyckte föga vara att lära av det Shakespeareska dramat. I Köpenhamn spelades också egentligen Shakespeares komedier och ett par av sagospelen, medan det i Stockholm framför allt var de stora tragedierna och chronicle plays, som hade framgång. Till denna stora Shakespearerepertoar anslöt sig en heroiskt klassisk repertoar; man spelade Schillers stora dramer, Oehlenschläger och Hertz, Björnsons och Ibsens historiska stycken, Calderon och Byrons Sardanapalus jämte skådespel av mer tidsbestämd popularitet såsom Halms Fäktaren från Ravenna, i vilken Strindberg uppbar en biroll.

Mot denna klassiska repertoar, vilken tyckes ha framförts med ett deklamatoriskt patos, som vår tid ej skulle tolerera, bröt sig skarpt det franska nutidsdramat med social tendens, som just under 1860-talet började uttränga det borgerliga dramat av äldre snitt. Det är Dumas fils', Augiers och Sardous eleganta salongskomedi, som ett par decennier senare, då Ibsens och den franska naturalismens dramatik hunnit göra sig gällande, skulle förefalla så förkonstlad och stereotyp, men som, då den nu anlände från moderlandet, syntes de flesta såsom höjden av realism.

Särskilt som den framfördes med ett spelsätt, vilket skarpt bröt sig mot det inom det historiska dramat tillämpade. Det tyckes ha varit Stjernström, som först medvetet började inöva sina sujetter i att i nutidsdramat begagna vardagston, och Fredrikson väckte fullkomlig sensation med sitt i Frankrike inlärda, för den dåvarande publiken rent oförskämt naturliga spelsätt. Snart nog skulle ju denna franska replikkonst med sin avsiktlighet, sitt starka poängterande och sin en smula parfymerade elegans verka ganska artificiell.

Denna franska komedi vann hastigt nog hos publiken stor popularitet och kom under de följande decennierna att intaga en alltmer framskjuten plats på repertoaren, men fick knappast hos kritiken och den litterära eliten en fullt sidoordnad ställning till det historiska dramat. Man erkände enstaka stycken, men fann genren i allmänhet sakna sedligt allvar och djup, och mot slutet av 1860-talet blev oppositionen mot denna franska dramatik så kraftig, att den i hög grad bidrog till att andra kammaren nedsatte teaterns anslag. Först med Björnsons båda nutidsdramer, En Fallit och Redaktören, båda spelade i Stockholm 1875, vann det realistiska nutidsdramat definitiv seger, och de följdes av Ibsens stora samhällsdramer.

Mellan dessa tvenne repertoarer kryssade efter bästa förmåga den dåtida svenska dramatiken. Den bestod av historiska skådespel på vers och borgerliga komedier på prosa, helst med socialt inslag och med Stockholmsmiljö. Men den visade mycket liten förmåga att tillgodogöra sig de modernare utländska impulserna. De historiska dramerna smakade betydligt mer Scribe,

eller i bästa fall Victor Hugo, än Shakespeare, och inom nutidsdramat levde ännu de gamla schablonerna från 1700-talets borgerliga drama sitt gengångarliv, uppblandade med minnen från de Hostrupska studentkomedierna. De två inhemska dramatiker, som efter Blanche lyckats vinna verklig popularitet, Jolin och Frans Hedberg, hade båda nått sitt mål genom att appellera till den enklare publikens smak, och ingendera tänkte på någon verklig reform av det svenska dramat. Då Jolin börjat skriva sin »Mäster Smith», berättar han i ett brev till en vän: »Jag har nyss skrivit en scen, sådan att tårarna strömmade mig utför kinden, gör den samma intryck på publiken, så är målet hunnet.» Det är ungefär samma måttstock, som det gamla borgerliga dramat från 1700-talet brukade anlägga.

Med betydligt högre litterära pretentioner uppträdde naturligtvis Edvard Bäckström. Han tillhörde ju också en yngre generation än Jolin och Hedberg, var blott åtta år äldre än Strindberg, och hans ställning som en av de ledande signaturpoeterna ålade honom också större förpliktelser. För Strindberg stod han från första stund såsom en avundad medtävlare, och konkurrensen dem emellan tillspetsades ytterligare, då Bäckström 1876 fick sin Dagvard Frey antagen till spelning, under det att den omarbetade Mäster Olof på nytt refuserades. Bäckström är väl den ende inhemske dramatiker, av vilken Strindberg i någon högre grad varit påverkad; det synes kanske bäst i hans enaktare »I Rom», ett tydligt försök att vinna framgång inom samma art av historiska proverb, till

vilken de flesta av Bäckströms dramatiska försök hörde och som å sin sida hade sina förutsättningar hos Augier, Coppée och andra samtida franska dramatiker. Men mycket snart peka dock Strindbergs dramer mot något mera än vad Bäckström med sin petigt kräsna formkult och sin smak för det banalt avrundade och harmoniska kunde uppnå.

Det kunde tyckas som om det moderna nutidsdramat legat närmare till för Strindbergs temperament än det historiska skådespelet. Både hans nu förlorade förstlingsverk och hans tidigast publicerade drama, Fritänkaren, spelade i nutidsmiljö. Då de ej fingo det mottagande, som Strindberg hoppats på, och han själv ej var tillfredsställd med dem, övergick han till det av den litterära kritiken omhuldade historiska dramat, där han ju nådde sina första lättvunna segrar. Drömmen om att skapa ett realistiskt drama var dock ej död hos honom; man kan se det på den till Nyblom inlämnade uppsatsen om Hakon Jarl av år 1871 och ännu tydligare i prosaversionen av Mäster Olof av sommaren 1872, ehuru det i båda fall närmast är ett realistiskt historiskt drama, som Strindberg drömmer om. Så kom Strindberg, då Björnsons två ovannämnda nutidsdramer år 1875 hade sin premiär i Stockholm, att känna det som om tiden lupit honom förbi, medan han upptagits av lönlösa omarbetningar av Mäster Olof. Här hade det nordiska realistiska dramat skapats av en annan. (Jfr Tjänstekvinnans son II s. 153.)

* * *

Strindbergs första dramatiska försök var på prosa i två akter och bar enligt den i början av 1880-talet upprättade förteckning på »Efterlämnade skrifter», som meddelats av Mörner,[1] titeln En namnsdagsgåva. Då den hittills ej återfunnits, har man endast Strindbergs egna uppgifter i Tjänstekvinnans son (I s. 340 f.) att hålla sig till. Dagen efter det misslyckade provet hade han i Fältskärns berättelser läst om en styvmor och en styvson, som försonas, och med ledning härav fantiserat samman en intrig om att hans egen styvmor skulle bli den försonande länken mellan honom och fadern. Strindberg, som under flera år stått på krigsfot med sin styvmor, hade just vid denna tid ingått en kortvarig försoning med henne, under det att däremot förhållandet till fadern blivit outhärdligt, sedan han beslutat sig för att gå in vid teatern. Det är tydligen på grund härav han fallit på tanken att låta sin styvmor uppbära Ester Larssons vackra roll hos Topelius. Titeln tyckes ange, att stycket slutat med ett försoningskalas alldeles som Topelius' berättelse.

Efter denna begynnelse fattades Strindberg enligt sin egen uppgift av en sorts poetisk feber och skrev på två månaders tid tvenne komedier, ett treaktsdrama om sina religiösa strider och en tragedi på vers. De två sistnämnda äro ju Fritänkaren och Hermione; däremot sakna vi kännedom om de två komedierna. Möjligen är den ena av dem identisk med den tvåaktskomedi med titeln Gnat, som upptages i den ovannämnda förteckningen.

Det tidigaste av Strindbergs bevarade dramer är

[1] Den Strindberg jag känt, Stockholm 1924 s. 172 ff.

Fritänkaren, som skrevs i november 1869 och genom en väns försorg året därpå utgavs under pseudonymen Härved Ulf. Detta Strindbergs förstlingsalster utdömdes av kritiken såsom ett litterärt missfoster, och naturligtvis är det också i många avseenden underhaltigt. Men trots detta förefaller det mig i intresse stå över Strindbergs närmast följande ungdomsdramer, vilka endast voro läraktiga prov i erkända stilarter. Med sina omogna gymnasistutbrott, med sin oförmåga av karaktärsteckning och nyansering ger det dock i sin säkra och klara komposition, i handlingens rappa takt och i sin prägel av självupplevat ett så oförtydbart vittnesbörd om genialitet, att man nästan förvånar sig över att ingen samtida spårat de löften det innebar och även finner litteraturhistoriens behandling av verket något styvmoderlig. Det är dock det ungdomsverk av Strindberg, som ger den tydligaste förklangen till Mäster Olof och till alla de senare dramer, där Strindberg klätt sig i sanningssägarens och sanningsmartyrens dräkt.

Såsom Strindberg själv påpekat, behandlar dramat de religiösa strider, som tillsammans med de i En namnsdagsgåva berörda familjekonflikterna fyllt hans uppväxttid.

Uppslaget till dessa religiösa slitningar hade kommit därigenom att den förut pietistiske Strindberg vid femton års ålder av en ingenjör fått Parkers skrifter i sin hand. Bekantskapen med den fridsamme amerikanske unitariern åstadkom en fullkomlig upphetsning hos den unge gymnasisten. Inom kort hade han i troskraft och fanatism så vida överflyglat sin lärare,

ingenjören, att denne ansåg sig nödgad att skriva ett faderligt förmanande brev till honom, där han varnade honom för att på grund av Parker bryta med sina närmaste. Det var emellertid lönlöst. Strindberg upphörde med ens att gå i kyrkan och gjorde därigenom det redan förut spända förhållandet till sina föräldrar olidligt. Han agiterade för Parker i sin skolklass, och resultatet blev att gossarna skolkade i morgonbönen. Det blev gräl med läraren under kristendomstimmarna och rektorsförhör. Under en sommarkondition gjorde Strindberg till och med ett försök att från predikstolen förkunna Parkers unitarianism, dock i något försiktig form. Han kallade sig nu fritänkare och var ytterst förgrymmad på läsarna, som han förut stått nära. Men vid ankomsten till Uppsala 1867 fann han sig lika missbelåten med sina studentkamraters lättsinne och irreligiositet.

Det är motsättningen mellan dessa tre miljöer, hemmet, läsarna och Uppsalastudenterna, som Strindberg skildrat i Fritänkaren. Den ädle Karl, som hela tiden går runt med Parker i handen och hans lärosatser i hjärtat, blir en martyr för sitt fritänkeri. Vi få i första akten se, hur han gör sig omöjlig i ett studentlag i Uppsala, där han emot sina kamraters lättsinniga religionshån proklamerar sin gudstro, och hur han till följd av samma religiösa förkunnelse nödgas bryta med sin pietistiske ungdomsvän Gustav, som är broder och laglig giftoman till hans fästmö Agda. I andra akten följer så konflikten med föräldrarna, av vilka särskilt fadern, den hårdhjärtade och förbenade brukspatron Larsson med sina krasst brutala

borgerliga synpunkter, tydligen är tecknad efter levande modell; det första i raden av Strindbergs vanligen ej smickrande porträtt av sin fader. Föräldrarna ha upptäckt, att Karl ej går i kyrkan, och få nu även av Gustav erfara, att han påträffats supande med Uppsalakamrater. Och måttet rågas, då Karl meddelar dem sitt beslut att söka folkskollärarplatsen i församlingen. Som bekant var efter den första misslyckade Uppsalavistelsen Strindbergs dröm att komma ut på landet till en folkskola för att verka för sina idéer, men han fick ej någon plats och måste taga anställning i Stockholms folkskolor.

I sista akten föras vi till Karls skolmästarboställe, där vi se honom i full verksamhet för sin mission. Han är hela traktens ädle välgörare, men mötes överallt av misstro och motstånd. Det har spritt sig ett rykte om hans gudlöshet, och man vet, att han uttalat irrläror inför skolbarnen. Gustav, som blivit pastor i församlingen, kommer för att ställa honom i valet mellan avbön eller avsättning. Hans fader, som mist sin inspektor, erbjuder honom att övertaga hans plats mot 1,200 kronors lön. Och till sist falla modern och Agda på knä för att förmå honom att antaga anbudet och avsvärja Parker. Ett enda ord kan skänka Karl allt vad han står nära att förlora, sitt barndomshem, en tryggad ställning och föreningen med Agda. Men han motstår frestelsen, övergives av alla, och då ridån faller, uppenbarar han i en monolog sin avsikt att förkunna sanningens ord i Parkers eget fosterland, »i landet på andra sidan västerhavet, där frihetens vagga står».

Eftersom Strindberg själv i Tjänstekvinnans son skildrat det djupa intryck, som Die Räuber gjort på honom, då han ett par år före författandet av Fritänkaren läst den, har man i allmänhet sammanställt Karl med Schillers Karl Moor, av vilken man funnit den vara en replik. Likheterna mellan dessa båda figurer synas mig skäligen små. Strindbergs Karl är ej alls någon ung revoltör, fylld av titanisk självhävdelse, lika litet som dramats författare ännu var det vid denna tid. Han är sanningssökare, sanningssägare och trosmartyr. Av de stora diktgestalterna från Sturm- und Drangtiden liknar han mer Faust än Karl Moor, och det är ej någon tillfällighet, att han alldeles som Faust av sin älskade tillfrågas om han tror på Gud och ger ett svar, som nästan ordagrant påminner om Fausts i katekisationsscenen: »Ljuva flicka! Kan du tänka dig en människa, som inte har i sin föreställning en Gud — hon må nu kalla Honom Jehova — den stora Anden — Ödet — Försynen — eller vad helst du vill. Namnet gör ju ingenting till saken» (Ungdomsdramer s. 37.). Det är ju Fausts: »Nenn' es dann, wie Du willst... Ich habe keinen Namen dafür.»

Betydligt närmare står emellertid Fritänkaren ett verk, som enligt Strindbergs egen redogörelse först fallit i hans hand samma år han skrev sitt förstlingsdrama, Ibsens Brand. Han har själv i Tjänstekvinnans son (I s. 355) givit en skildring av vad det betytt för honom: »Brand var en läsare, en fanatiker, som vågade tro sig ha rätt gentemot hela världen, och Johan kände sig släkt med denna fasansfulla egoist, som till på köpet hade orätt. Ingen halvhet, gå på

bara, bryt och bänd ner allt, ty du ensam har rätt. Hans så känsliga samvete, som led av varje steg han tog, därför att det skulle göra fadern eller vännerna ont, dövades av Brand. Alla band av hänsyn, av kärlek, skulle slitas för 'sakens' skull.»

Den härdningsprocedur, som Strindberg här beskriver, hade han knappast hunnit genomgå vid författandet av Fritänkaren. Först prosaversionens mäster Olof skall visa oss en rättsivrare av detta hårdhänta slag, om vilken Kristinas ord gälla, att han har »för mycket rätt». Men Brandinflytandet i Mäster Olof, som varit bestämmande vid konceptionen, bryter sig under utförandet mot andra, senare tillkomna element och möter oss därför ej med samma renhet som i Fritänkaren. Om Strindbergs hjälte i detta drama ej fått de stora måtten hos Brand och har ganska litet av dennes stelryggade trots, så är han å andra sidan — i motsats till Olof — helt fylld av hans källrena idealism, av hans offerlust. »O, min Gud, fordrar du detta offer för din saks skull», frågar Karl redan vid slutet av första akten (s. 19), och dramat visar oss, hur han måste offra det ena efter det andra för att kunna förbli sin Parkerska fritänkarbekännelse trogen. Han måste göra sina föräldrar sorg, han måste avstå från sin trolovade, han måste bryta med sin ungdomsvän, den fordom så glade och levnadsfriske Gustav, som han återfinner såsom en utmärglad och hålögd pietist, alldeles som Brand återfinner sin glade barndomskamrat Ejnar som en gudsnådelig missionär. Och till råga på allt är hans verksamhet för sin tro rent resultatlös. I sin skollärarbefattning erfar han alldeles

detsamma som Brand i sin lilla Vestlandsförsamling; ingen vågar följa honom, kättaren och den bannlyste. »Arbetet är tyngre än jag trott», säger han själv.

Det är särskilt i Karls förhållande till Agda, som man märker de Ibsenska anslagen.[1] Redan i Brand begagnar ju hjälten sin älskade som en sorts probersten på sin egen ståndaktighet, ehuru Ibsen döljer det med fin psykologi och kastar ett gripande poetiskt skimmer över den bleka Agnes' gestalt. Strindberg är ännu för naiv för att lyckas i sin imitation. Före Agdas första entré på scenen håller hjälten en monolog för att sätta åskådaren in i situationen. Han anser Agda för god för att ingå ett resonemangsparti med någon annan, men han fruktar å andra sidan, att hon, som ännu är »införlivad med sin barndomstro», kommer att svika honom i det avgörande ögonblicket. »Jag måste därför först pröva henne. Vill hon överge allt och följa mig till ett liv, fullt av strider och försakelser, avsäga sig den flärd, som hennes förmögenhet kan skänka henne, men som förslappar viljan och mattar sinnet — och kan hon slita sig ifrån de inrotade fördomarna och den vantro hon insövts uti — så må ske!» (s. 35.) Och han frågar henne därför, om hon vill bli hans goda ängel, som ger honom styrka i striden: »Säg mig, Agda, vill du överge allt och följa mig i striden?» (s. 40.) Agda vill gärna följa honom, men saknar styrka att för hans skull överge sin tro, och hon förekommes för övrigt av sin bror Gustav, som skrämmer henne med sina svavelpredikningar. Och i äkta Brandstämning tackar

[1] Jfr Hedén, Strindberg, Sthlm 1921 s. 39.

Karl Gud, som skurit av det sista bandet, vilket ännu höll honom kvar. Då Agda i sista akten uppenbarar sig på nytt för att varna honom för den fara, som hotar genom Gustavs ränker, svarar han stolt: »Tror du jag fruktar något, då jag vunnit den största segern — den över mig själv? Det var blott en som jag fruktade.»

Agda: Och det var?

Karl: Det var dig jag fruktade. — Därför — lämna mig.

Agda: Ah! du älskade mig då verkligen? (s. 46.)

Vi ha här ej blott Brands moraliska triumfatorston. Också replikskiftet söker tydligen att få fram något av sköldklangen från dialogerna i Haermendene och Kongsemnerna, ehuru resultatet ej riktigt motsvarar ansträngningarna. Och i slutscenen få vi den stora slutkampen med »ackordens aand». Allt, som Karl förlorat, sin trolovade, sin familjs kärlek, sin sociala ställning, allt kan han återfå, om han blott uttalar ett enda litet avbönens ord. Hans mor och Agda ha fallit på knä för honom och bönfalla honom därom. Det är frestelsens högsta ögonblick, och Karl ropar, majestätiskt vänd mot himlen: »O, min Gud! Låt din ljungeld döda mig i detta ögonblick — eljest ger jag vika. Stig upp min mor! Ni vet inte vad ni begär!» (s. 58.)

Det är naturligtvis en lätt sak att se svagheterna i det Strindbergska förstlingsdramat, särskilt om man jämför det med ett färdigt mästerverk, sådant som Brand. Hjälten själv är lika naivt ofördragsam i sitt krav på bekännelsetrogen anslutning till Parkers fridsamma religiositet, som dramats författare var vid denna tid, och man tröttas lika mycket av hans lång-

trådiga utläggningar av den amerikanska religionsurkunden som av hans ständigt återkommande och ej så litet svulstiga försäkringar om sin övertygelsetrohet och offervillighet. De andra personerna äro ännu sämre tecknade och särskilt de osympatiska våldsamt överdrivna. Också tekniken röjer gång på gång nybörjaren med otroliga monologer, a-parterepliker och färdiga pappersfraser, som utslungas omväxlande med platta vardagsuttryck. Strindberg har ännu ej alls vunnit någon säkerhet i behandlingen av modern prosadialog, och det var säkert i känslan därav, som han i sina följande ungdomsdramer höll sig till versen och till historisk miljö. Om hans dialog ej är sämre än Frans Hedbergs eller Jolins, så är den i varje fall ej bättre.

Men trots detta finnes det i pjäsen ett personligt patos, som värmer och rör. Man känner, att den behandlar något upplevat, något aktuellt likaväl för Strindberg som för hela hans samtid. De religiösa orosämnena, kontrasten i uppfattning mellan ett äldre släkte med mer konventionell och praktiskt nykter syn på livsfrågorna och en yngre generation med glödande förkunnarnit och hårdnackad övertygelsetrohet är just utmärkande för den tid, då dramat skrevs, omkring 1870, ett decennium före åttiotalismens genombrott. Då man med full rätt framhållit det stora inflytande, som Brand haft på hela denna generation,[1] bör man ej glömma bort att det väsentligen var formlerna, attityderna, de litterära uttrycken, som man hämtade

[1] Jfr särskilt Böök, Sveriges moderna litteratur passim.

från Ibsens drama, att det tände så starkt, just därför att det behandlade problem, som för hela den bildade ungdomen voro livsavgörande. Brands krav på obetingat offer för idén skulle snart nog tillämpas på alla möjliga områden. För 1860-talsgenerationen hade säkert denna offertanke — liksom för Ibsen själv — sin tyngdpunkt på det religiösa. Hur många av Strindbergs unga samtida ha ej liksom hans hjälte känt sig manade att dö »för den stora idé, som tiden går havande med och som genom tusen strider segrande skall framgå.» (s. 51 f.) Hur många ha ej liksom han tröstat sig med att tiden ännu ej är kommen för deras evangelium?

I grunden är det alldeles samma ämne, som Strindberg ett par år senare med betydligt större mognad upptagit i Mäster Olof. Mäster Olof är ett självporträtt av den unge Strindberg alldeles som Karl i Fritänkaren, och man kan av utkasten se, att det ursprungligen varit meningen att fota hans förkunnelse på Parkers religiositet, ehuru Strindberg under arbetets gång råkade ut för nya impulser. Också Olof är ursprungligen en Brandfigur, som genom sin reformatorsgärning råkar i den bittraste konflikt med sina närmaste, och även han lyckas ej fullfölja sin mission av samma orsak som fritänkaren Karl, därför att tiden ännu ej är mogen för den. Från första stunden av sitt författarskap kämpar Strindberg med den pinsamma förnimmelse, som sedan aldrig skall släppa honom, att vara en hästlängd före sin tid och därför aldrig kunna förstås av den.

* * *

Det hade varit svårare för Strindberg än han väntat sig att omedelbart omsätta sina upplevelser i dramatisk form, och i sina följande dramer lämnade han därför nutidsdramats mark och anslöt sig till erkända mönster, i Hermione till det stora dramat, i I Rom till den av Bäckström idkade historiska proverben och i Den fredlöse till det norska sagodramat. Han var tydligen fullt besluten att avlägga gesällprov som dramatiker i alla av samtiden uppskattade genrer och att, så långt sig göra lät, dölja sin egen personlighet och sina egna upplevelser. Bäst har han lyckats härmed i Hermione, som i sin ursprungliga gestalt med titeln Det sjunkande Hellas var färdig redan i september 1869 och sålunda är det första av styckena efter Fritänkaren. Han skrev också ironiskt om verket i Tjänstekvinnans son (I s. 344): »Tragedien var hans första egentliga konstverk man kallar, ty det handlade icke om något som tilldragit sig i hans liv.» Hermione är verkligen ett »konstverk» i tidens stil och skulle också, då det inlämnades som tävlingsskrift till Svenska Akademien, få ett gynnsamt omdöme, en heder, som ingalunda kom den även till Akademien insända Mäster Olof till del. Ehuru Hermione för vår tid är onjutbart, är det av intresse såsom ett prov på de förstelnade former, som det för Strindberg gällde att frigöra sig ifrån.

»Kompositionen var hel och klar, med något slitna situationer och mycken deklamation», säger Strindberg själv om stycket (Tjänstekvinnans son I s. 344). Det är fullkomligt riktigt. Strindberg går här tillväga efter kända recept och har ej alls förfallit till sådana löjlig-

heter som i Fritänkaren. Men å andra sidan finnes det ej mycket i dramat, som man ej tycker sig ha hört förut.

Först skildras i tre omsorgsfullt överarbetade expositionsakter »det sjunkande Hellas». Mönstret fanns ju här nära till hands i Den siste athenaren, och det är Rydbergs ytterst decenta framställning av det döende Greklands moraliska ruttenhet, som hos Strindberg föres fram på scenen. Så redan i den inledande symposionscenen med utsvävande unga män och hetärer, som i de platonska dialogernas högtidliga stil underrätta varandra om sin sedeslöshet. Lustigt nog är tydligen denna första akt den mest självbiografiska. I den ädle Alkinoos, som vägrar att dricka den »fjärde bägaren», som tar sin rusige och hädiske vän Kallimakhos i upptuktelse för hans njutningstörst och blasfemi och till sist skiljes från det bullersamma sällskapet efter ett mycket allvarligt förmaningstal, ha vi en avbild av den unge Strindberg själv. Man kan ej undgå att finna denna scen vara en transponering i klassisk miljö av inledningsscenen i Fritänkaren, där Karl på samma sätt i ett uppsluppet och ateistiskt studentlag bemöter sin vän Filips gudlösa tal och fåfängt söker rycka upp sina kamrater till anammande av den Parkerska religionen.[1] Säkert har Strindberg vid sin skildring av det döende Athens gudsförgätna ungdom, som ej vill lyssna till Homeros och Theokritos, utan endast till den sång, som väcker »de slumrande passionerna till liv», tänkt på den studentgeneration, som stötte hans vekt idealistiska sinne

[1] Jfr Warburg, Ill. Sv. Litt. Hist. V, s. 425.

genom sin krassa materialism, som ej intresserade sig för hög poesi, utan ständigt gnolade melodierna ur Sköna Helena. Det förefaller, som om en och samma studentrumsdiskussion fått leverera stoff till båda dessa så snarlika scener. Strindberg antyder också det självbiografiska, då han i Tjänstekvinnans son (I s. 344) säger: »Det enda som bröt fram ur hans egen fatabur var sträng askes-moral och förakt för den obildade demagogen.» Det senare skulle förnämligast komma fram i skildringen av Kreon, som figurerar i den andra och tredje aktens folkscener, och Strindberg framhåller själv, att hans egna erfarenheter av en sotare och en pantlånare under den sista sommarens Köpenhamnsresa blandats med drag från föreståndaren för teaterns elevskola, som för Strindberg brukade skrytsamt beklaga sig över att han ej fått bildning. Dessa mer individuella drag äro dock mycket svåra att upptäcka under den tumstjocka antika fernissan, och även om Strindberg redan nu hade oförnekliga tendenser till intelligensaristokratisk uppfattning, var det vedertaget skick och bruk i det stora dramat att skildra den fåkunniga folkmassans ombytlighet och feghet på detta sätt. Det stående mönstret var Shakespeares Julius Cæsar, och Strindberg, som 1869 läst detta drama såsom undervisningsbok i engelska, har ej ens generat sig för att flytta över dess berömdaste parti, den oratoriska tvekampen mellan Brutus och Marcus Antonius, i sitt drama, där de båda talarna äro Demosthenes och Aischines. Aischines använder fullkomligt samma demagogiska knep som Marcus Antonius och med samma resultat;

den till att börja med genom Demosthenes' patriotism uppeldade folkmassan, som velat hindra honom att tala, jublar, då han till sist skildrar Macedonien som Hellas' räddare.[1]

Utom att på detta sätt dokumentera det »studium ur antikens värld» och den »levande uppfattning av tidsförhållandena», som akademien berömde i dramat, presenterar det dessutom i de första akterna den personuppsättning, som sedermera skall uppbära den tragiska handlingen. Också den verkar som skuren ur Den siste athenaren. Hermione är en personifikation av det döende Hellas alldeles som hennes namne hos Viktor Rydberg, och hon bryter med sin trolovade Kallimakhos, alldeles som Rydbergs hjältinna bryter med Karmides, som också han representerar Hellas i dess sedeförfall. Hermiones fader Kriton har sin närmaste motsvarighet i Krysanteus hos Viktor Rydberg, vars fosterländska frihetspatos återklingar genom hela Strindbergs pjäs.

Först med den fjärde akten börjar den egentliga handlingen. I denna skall naturligtvis enligt den rådande estetikens fordringar på dramer med antika ämnen ödestragiken förknippas med den moderna tidens frihetstragik. Detta problem löser Strindberg på alltsedan Goethe och Schiller vanligt sätt genom ett missförstått orakelsvar. Kriton har rådfrågat Dodonas orakel om Hellas öde och fått till svar: »Offret ren färdigt står; Athenas dotter det tänder» (s. 124). Han har tolkat detta så, att Philippos skulle vara offret och

[1] Jfr Mortensen, Från Röda rummet till sekelskiftet, Sthlm 1918 I s. 60.

Athenas dotter Hermione, som alltså bör mörda honom. Men Hermione, som misslyckas i sin plan och i stället kommer att vålla hellenerhärens undergång genom att locka den till anfall med en tänd fackla, förstår då, att det varit Hellas, som »stränge gudar» utsett till offer.

Men naturligtvis bör hjältinnan också bära en »individuell skuld», och hon lyckas ej fullföra vad hon anser som sin mission, emedan hon förälskar sig i den ståtlige Philippos och därför försummar det rätta tillfället att taga hans liv. Vi ha här, som av tidigare forskare påpekats, tydligen en återspegling av Schillers Jungfrau von Orleans, där Johanna genom att blott ett ögonblick förälska sig i den fientlige härföraren Lionel bryter det gudomliga budet att såsom ren jungfru hålla sitt hjärta stängt för varje jordisk kärlek och därigenom går under. Egentligen påminner ju motivets behandling hos Strindberg mer om Hebbels Judith, men jag vågar knappast antaga, att Strindberg känt Hebbel vid denna tid, och i varje fall har han ej förmått att konstnärligt lära något av honom.[1]

Även avslutningen tillhör de »slitna» situationernas kategori. Hermione, som tillfångatagits av Philippos, skall såsom slavinna bortsläpas av hans gemål Olympia, då hennes fader, Kriton, begär att få taga avsked av sin dotter och stöter en dolk i hennes bröst. Det

[1] Strindberg skriver ett av sina sista år (Öppna brev till Intima teatern, s. 40): »Tyskarne ha grävt upp Kleist och Hebbel, men för mig förbli de fossila liksom Lessing.» Detta är det enda uttalande av honom, som jag funnit om Hebbel, vilken ju ej var allmänt läst i Sverige på 1870-talet.

är Virginiamotivet i den gestaltning, som Lessing givit det i Emilia Galotti. Hermione tackar sin fader alldeles som Emilia, och denne triumferar (s. 161) över att ha undanryckt henne den lystne Philippos med nästan samma ord, som Odoardo vid Emilias lik slungar i ansiktet på den förföriske fursten:

Ja, yvs Philippos, av din seger; se
där ligger Hellas nu för dina fötter,
ett lik bekransat av det dystra apium.
Vad vill du nu med henne? Ögat släckt,
den friska kinden bleknad, snart en askhög
blott återstår utav det sköna tempel,
där hennes höga själ sin boning haft.
Ja, fråssa nu utav förgängelsen! o. s. v.[1]

Denna passage visar dessutom, att Hermiones död har symbolisk betydelse. Det är Hellas, som i hennes gestalt dödskransat ligger vid Philippos' fötter. I själva verket är dramat anlagt som en principtragedi i tidens smak, d. v. s. det skildrar genom individuella representanter ett världshistoriskt ögonblick, då en kultur dukar under för en annan, på alldeles samma sätt som i Oehlenschlägers Hakon Jarl hedendomen i titelhjältens gestalt faller för kristendomen, representerad av Olav Tryggvason. I sin kandidatuppsats om Hakon Jarl (Tjänstekvinnans son I s. 403) skulle Strindberg också framhålla, att Oehlenschlägers drama är »en principtragedi, vilken ju står högst på skalan, och likväl äro hjältarne inga abstrakta representanter av

[1] Jfr Odoardo i Emilia Galotti: »Nun da Printz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? noch, in diesem Blute das wider Sie um Rache schreit?» o. s. v.

sina idéer». Och i sin våren 1872 skrivna recension över von Rosens tavla Erik XIV tolkar han denna såsom en »dramatisk» situation och berömmer särskilt konstnären för att ha valt en brytningsperiod mellan två tidsåldrar »emedan andarne då äro mest i rörelse och allt kämpar på liv och död, ty tiden skall taga ett steg framåt». (Efterslåtter s. 180.) Vi skola också se, hur denna dramatiska form följer honom ända in i omarbetningarna av Mäster Olof.

I Hermione understrykes det världshistoriska perspektivet ytterligare därigenom att Kriton i sin dödsstund profeterar om att Philippos' välde på samma sätt som Hellas en gång skall murkna och falla för Rom.

Om redan en översikt av personuppsättning och intrig i Hermione ger ett intryck av schablonmässighet, så ökas detta vid ett studium av de enskilda scenerna. Det dåtida historiska dramat, som egentligen var en gengångare från Schillers senare dramatik, hade utbildat ett formelväsende, lika fast som franskklassicismens, och det fanns handböcker som in i minsta detalj reglerade dramats teknik. Huvudsträvandet var att ej på något sätt överskrida gränserna för en akademisk idealism, och Strindberg hade efter sitt misslyckande med Fritänkaren undergivet fogat sig däri. Han skriver själv om ett av sina följande dramer, Blotsven, att det behandlade samma problem som Fritänkaren i konstnärlig form. »Med konstnärlig menades den tiden, att ämnet spelade i en förfluten tid, för att stoffverkan skulle borttagas.» (Tjänstekvinnans son I s. 385.) Denna strävan att »borttaga

stoffverkan» är lika genomgående i Hermione som den rakt motsatta tendensen, att få allt konkret och påtagligt, i Mäster Olof. Som exempel på hur fogligt Strindberg följer vedertagna recept, kan man taga dramats stora huvudscen, där Hermione gör sitt förfelade mordförsök.

Philippos har lagt sig till vila »på marken» efter att ha besvarat sin trogne Parmenions obligatoriska varning för den bedrägliga sömnen med en lika obligatorisk tirad:

Jag tror naturen dock tar ut sitt krav.
Philippos är ju också människa,
lik alla andra fjättrad utav stoftet.
Varföre skulle jag då ej liksom
de andra njuta av den ljuva sömnen o. s. v. (s. 137).

Hermione inkommer, klagar i en två sidors monolog över att avsluta ett rent och glättigt ungdomsliv med att begå ett mord och drar därpå fram sin dolk med följande bombastiska ord:

Det kalla järnet bränner
som eld; det trängtar att få släckas snart
i blod! — Välan! Nu bistån mig, I Gudar! (s. 139).

Först nu får hon syn på Philippos och ger då sin kärleksfulla beundran luft i en ännu grannare monolog, som slutar med att hon frågar sig, om hon skall lyda sin kärlek eller sin svurna ed. Vid ljudet av posternas vaktklockor från det hellenska lägret erinras hon om sin plikt och rusar fram med dolken, men nu har Philippos väckts och formar sina yrvakna känslor till en galant komplimang:

Var är jag? Vilken syn! En oread
helt säkert — eller månne skogens nymfer
dig glömt härute under månens sken o. s. v. (s. 140).

Och nu börjar det vanliga överbjudandet i dödsförakt mellan de tvenne interlokutörerna, då bland annat Hermione faller på knä, bönfallande Philippos om att stöta ned henne:

Ty härligare död kan jag ej få
än falla för den störste hjältes hand,
som denna usla tid har fött. (s. 143).

Det kunde ej ha gått mer högtidligt och stereotypt till i en av efterklassicismens svenska sjuttonhundratalstragedier, och i samma stil är den närmast följande scenen, då Kriton råkar sitt »djupt beklagansvärda» barn, bjuder henne att komma till sitt »slitna» bröst, men ryser, då han får höra hennes fruktansvärda »kärleksyra», ty Hermiones ånger är nu så stor, att hon anropar Phoibos att släcka sitt ljus, att det ej må lysa på hennes skam:

Fasan bleker
den rodnad blygseln på min kind vill tända. (s. 152).

Som vi se, ger diktionen i bildprakt och svårbegriplighet föga efter 1600-talspreciositetens. Det är den nya perukstil, som det nittonde århundradets historiedrama utbildat till fulländning. Alla sorters retoriska finesser möta oss här. Vi ha lärda, antika vändningar, som smaka Kungarne på Salamis, — enligt Strindbergs egen uppgift använd till högläsning i familjekretsarna

på 1860-talet. Det är fraser, sådana som »Vi förde du ej brottet ut, o säg?» Eller: »O min far — jag får väl än begagna detta ord?» Eller också en av de vanligaste typerna: »Ditt brott — ty annat namn kan jag ej finna — för dylik handling» (s. 142). Och dessa antikiserande finesser uppblandas i lämplig proportion med ett shakespeareskt bildspråk av lika förkonstlad kvalitet. Tag som exempel den blomsterbild, varmed drottning Olympia uttrycker sitt förakt för Hermione:

Har du väl sett om hösten,
hur komosandalon, den fagraste,
av hyacinters släkte, huru hon,
med stolthet skådande på sina systrar,
som blygsamt dölja sig i hennes skygd,
om aftonen helt sorglöst dricker daggen
uti sin granna kalk, ej anande
att innan nästa äos nordanvinden
har brutit hennes stolta stam och blekt
den purpurstänkta kronans bjärta färger?
o. s. v. (s. 154).

Man blir nästan rörd, då man tänker på med vilket oändligt besvär den tjuguårige skalden plockat samman denna doftlösa makartsbukett.

* * *

Hermione, som trycktes anonymt år 1871, visar, att det ej varit någon oersättlig litterär förlust, att ett par av Strindbergs närmaste försök inom den stora dramatiken ej kommit till eftervärlden. Redan innan han lämnade teatern, påbörjade han en tragedi med titeln

»Jesus av Nazareth», som enligt hans egen karaktäristik i Tjänstekvinnans son (I s. 346) »var avsedd att med ett enda slag och för alla tider krossa gudsbilden och utrota kristendomen». Antagligen skulle den i dramatisk form ge uttryck åt hans Parkerska unitarianism. Den hade endast hunnit några scener framåt, då Strindberg själv fann, att ämnet var för stort och fordrade för långvariga studier.

Enligt den ovan anförda redogörelsen från 1880-talets början tyckes då ännu ett fragment ha existerat av denna Kristustragedi, liksom ett stycke av första akten av det för övrigt i september 1870 uppbrända dramat om Erik XIV, om vilket Strindberg själv uppger, att det skildrat Göran Persson »såsom en adelshatare och en folkets man». (Tjänstekvinnans son I s. 14.) Warburg har framhållit, att denne redan hos Börjesson framställts på samma sätt, men om man läser den ovannämnda recensionen över Rosens Erik XIV, som enligt Strindbergs uppgift anlägger samma synpunkt på Göran Persson som dramat, kan man knappast undgå att märka, att det funnits en personlig faktor, som medverkat till hans sympatier för denne. Han framhåller nämligen, att Göran Persson blivit en martyr på grund av sin börd. »Hela hans liv var oavbruten förföljelse; han växte upp under hån och smälek, och att se en moder oupphörligt utsatt för ett orättvist förakt, bidrog att göra honom dålig.» Det är första gången i Strindbergs produktion, som ledmotivet i Tjänstekvinnans son är anslaget, och helt säkert har hans sympati för Göran Persson i dramat dikterats av samma personliga orsaker som i

recensionen. Ännu i hans nära trettio år senare Erik XIV:s-drama kan man i teckningen av Göran Persson spåra denna personliga underton.

Att döma av recensionen över Rosens tavla skulle Erik XIV ha framställt »ett blad ur mänsklighetens historia», det ögonblick, då aristokratien krossas av det tredje ståndet, vars representant Göran Persson är. En principtragedi efter samma stora mått var också Strindbergs ävenså uppbrända Blotsven, som skrevs på hösten 1870 och skulle behandla kristendomens seger över hedendomen. Då den emellertid i omarbetad gestalt uppstod i Den fredlöse, behandlas den bäst i samband med detta drama.

I de sista av Strindbergs dramer före Mäster Olof, de två enaktarna, I Rom och Den fredlöse, uppdyka på nytt konflikterna inom hans egen familj. I Rom behandlar Brandmotivet om kallet och dess krav, men nu ej tillämpat på den religiösa förkunnelsen utan på konstnärskallet. I och med det att Strindberg börjat ägna sig åt diktning, hade detta problem trängt det religiösa i bakgrunden. Han berättar själv i Tjänstekvinnans son (II s. 392), att man i det lilla fornnordiska skaldeförbundet Runa, där han hade sitt egentliga umgänge, tog frågan om kallet mycket allvarligt: »Han och en av de mest poetiska bröderna hade fått starka tvivel om sin kallelse. Ofta när de druckit mycket, frågade de varandra om de trodde? Därmed menades om den ena trodde, att den andra var kallad till skald. Det var alldeles samma tvivel som då Johan gick och undrade om han var ett Guds barn.» Det är denna fråga om vad Strindberg seder-

mera kallar »det poetiska nådavalet», som utgör det centrala i den lilla enaktaren, vilken ju skildrar, hur Thorvaldsen på sin fars önskan tänker lämna Rom och bildhuggarkonsten för att taga plats på varvet i Köpenhamn, då han — i samma ögonblick, som han står i begrepp att slå sönder sin staty Jason — får visshet om sitt kall. Strindberg befann sig i liknande situation, då han vid avresan till Uppsala avgivit ett högtidligt löfte till sin far, att ej öda bort tiden med diktning utan läsa på graden. Han dövade sina samvetskval genom att skildra sin egen kasus.

Genom självbiografien kunna vi också se, hur Strindberg kommit att omkostymera sig själv till Thorvaldsen. Han hade gjort bekantskap med en glad och burschikos bildhuggare, Nyström, och tillsammans med honom och en av sina disciplar i augusti 1869 kanalvägen farit till Köpenhamn för att bese Thorvaldsens museum. Efter hemkomsten hade Strindberg suttit modell för Nyströms Bellmansstaty, avsedd att uppställas på Hasselbacken. I en senare anmärkning till en då skriven dikt, »I Nyströms ateljer», berättar han, att han just vid denna tid gjorde utkastet till I Rom. Det blev emellertid då ej färdigt. En av Strindbergs Uppsalakamrater, Eisen, fick se det och rådde honom att fullborda det till en enaktare för att få det spelat. I slutet av mars 1870 hade han dramat färdigt och uppläste det för några kamrater, vilka firade honom med en fest, som han ännu på gamla dagar erinrar sig som ett av sina bästa ungdomsminnen.

Dramat bygger på den bekanta episoden om hur Thorvaldsen räddas från att resa hem från Rom där-

igenom att sir Thomas Hope beställer hans Jason i marmor.[1] I dramats början befinna vi oss i Thorvaldsens ateljé, där denne skulpterar sin vän, målaren Pedersen, sittande modell med en guitarr i handen. Det är, som vi se, alldeles Strindbergs egen situation, då han satt modell för Bellmansstatyn, ehuru rollerna såtillvida omkastas, som målaren Pedersen fått Nyströms glada humör och självförtroende, under det att Thorvaldsen övertagit Strindbergs ömtåliga lynne och tvivel.

Thorvaldsen vet ej, om han skall följa sin fars önskan och resa hem, ty han tvivlar själv på sitt

[1] Det förefaller som om Strindberg såsom källa använt Thieles Thorvaldsens Ungdomshistorie, Köpenhamn 1851. Där återfinnes nämligen ej blott själva episoden utförligt skildrad, utan också de namn på italienska myntsorter, åkdon, viner m. m., med vilka Strindberg briljerar och som han efter Snoilskys maner med förkärlek använder som rimord (t. ex. »Montefiascone — vivat dåne», »vetturin — packa in»). Någon annan lokalfärg finnes knappt i stycket, och jag kan därför ej gissa mig till, vilka de »böcker om Italien» varit, som Strindberg enligt sin egen uppgift lånat för arbetet från vännen Eisen. De avvikelser, som gjorts från Thieles framställning — vilken annars följdes ganska troget — äro att Thorvaldsen hos Strindberg ej slår sönder sin modell till Jason, under det att han i verkligheten gjorde det, då han ej ens ägde penningar för att gjuta den i gips. Likaså tvivlade varken Thorvaldsen eller hans fattige far på hans konstnärskall. Att fadern önskade få hem honom, berodde på att han behövde hjälp med sina galjonsskulpturer, och han använde i sina rörande brev till sonen ej alls den myndiga ton, som Strindberg låtit honom få i det, som läses upp i dramat. Man märker tydligt, att Strindberg omgestaltat ämnet just på de punkter, där han ville ha det mer likt sin egen ställning till fadern.

konstnärskall. Pedersen avråder honom bestämt. Liksom Nyström, som enligt Strindbergs skildring ansåg sig av försynen kallad på sin bana och talade om hur han av anden blivit väckt och driven att verka i det skönas tjänst, förkunnar han, att man blott bör lyssna till »hjärtats röst». Den kan ej bedraga; »det är Guds röst du hör». Gentemot denna inre kallelse betyda föräldrars önskningar intet:

Guds kallelse mer måtte väl betyda
än önskningar utav din far och mor (s. 177).

Dramats stora huvudscen, som enligt Strindbergs egen uppgift räddade det vid framförandet på Kungliga teatern, är då Thorvaldsen står i begrepp att slå sönder sin Jasonstaty, som han endast finner vara ett fuskverk, en skuggbild av det ideal, som föresvävade honom vid skapandet, men ej förmår döda sitt eget barn, utan besluter att vårda den eld, som han känner i sitt inre och modigt kämpa slut sin kamp. Oss förefaller denna scen tillhöra antalet av de »slitna situationer», som så rikligt förekomma i Strindbergs ungdomsverk; med samma nyplatonska idealestetik har den fått göra tjänst åtskilliga gånger förut i den »Künstlertragödie», som alltsedan nyromantikens tid varit en så omhuldad konstart och av vilken I Rom är ett av de sista skotten. Den har dessutom i Strindbergs drama det felet att ej föra till det väntade målet, övertyga Thorvaldsen om hans kallelse och förmå honom att stanna i Rom. Detta åvägabringas först i slutet av dramat, då — efter en del betydelselösa, med Murgers Scènes de la vie de

Bohême besläktade scener med en trofast älskarinna och en knarrig hyresvärd — Hope gör sin entré och beställer statyn i marmor. Nu låter Thorvaldsen trösta sig med Pedersens reflexion, att våra fäder bli stolta, då vi göra lycka, och besluter att stanna.

Det kan ju ej nekas, att dramat på detta sätt fått en något brådstörtad avslutning. Redan den samtida kritiken tyckes ha märkt det, och Strindberg påpekar det själv, då han låter Pedersen säga, att Hope kommit som »vår deus ex machina». I någon mån beror det väl på att stoffet tvang Strindberg till en sådan avslutning, i någon mån på hans lust att förkorta det hela för att få det mer spelbart. I varje fall få vi aldrig riktigt bevittna, hur Thorvaldsen blir fullt medveten om sin kallelse. Han står vid dramats slut nästan lika tvivlande som vid dess början. Den verklige konstentusiasten är Pedersen, som oförtrutet hållit på att måla i åtta år i Rom utan att ha den minsta framgång och utan att ett ögonblick tvivla på sin kallelse. Strindberg själv hade ju ej riktigt kommit till insikt om sitt konstnärskall, då han författade pjäsen, och det ligger ett grand av sanning i Brandes' spydighet, att vad som verkar personligt känt i detta drama är konstnärens penningebrist.

Något dylikt har Strindberg också enligt självbiografien observerat, då han från tredje raden bevittnade styckets premiär på Kungliga teatern i september 1870. Ehuru det otvivelaktigt hade en vacker framgång, kunde han ej glädja sig däråt. Han tyckte att han oriktigt förhärligat fattigdomen och högfärden, skämdes över att ha blottat sig själv och sina

familjeförhållanden inför publiken och fann särskilt framställningen av sitt förhållande till fadern cyniskt. På den punkten skulle Strindberg med åren blott bli alltför härdad. Emellertid är det tydligt, att han verkligen ansett, att den osympatiska roll, som han låtit fadern spela både i detta stycke och i det ungefär samtidigt utgivna Fritänkaren, varit något orättvis, och i sitt nästa drama, Den fredlöse, sökte han därför att ge fadern revansch.

* * *

Det var på hösten 1870, under det färska intrycket av Fritänkarens hopplösa fiasko, som Strindberg författade sin sedan brända tragedi, Blotsven, vilken i omgjuten form och koncentrerad till en akt skulle återuppstå i Den fredlöse. Att Strindberg denna gång valde ett fornnordiskt ämne berodde ju på att han i Uppsala vårterminen 1870 under studium av isländska språket tillsammans med fem andra unga studenter bildat ett fornnordiskt litterärt förbund, Runa, vars medlemmar buro namn efter var sin runa och gingo så långt i fanatism mot den latinska bildningen, att de ej daterade sina brev med de latinska månadsnamnen. Sällskapet, vars protokoll nyligen skänkts till Kungliga Biblioteket och inom kort komma att publiceras, ådagalägga vad som redan framgår av Strindbergs egen karakteristik av sällskapet, att det varit ett utslag av samma nynordiska renässans, som i Sverige vid denna tid gjorde sig gällande både inom dikt och bildande konst och naturligtvis också stod under in-

spiration av Ibsens och Björnsons fornnordiska diktning.

Såväl genom protokollen som genom Strindbergs samtidiga brev till kusinen Oscar och till Frans Hedberg få vi en del underrättelser om det uppbrända dramat. Redan i slutet av september talar Strindberg om att han arbetar på stycket, som skall omfatta fem akter. I ett brev till Frans Hedberg av den 13 i slaktmånaden (oktober) 1870 säger han att han valt »kanske det största ämne i hela svenska historien», berättar att han till förstudier begagnar isländsk litteratur och har Oehlenschläger till sitt mönster. Han är då just i färd med att avsluta andra akten och arbetar för stängda dörrar och nedfällda gardiner: »Jag hatar nämligen denna den döda bokstavens och examensläsningens stad — där märkvärdigt nog intet andligt liv kan spåras — så att jag vill ej bli störd i mina drömmar av den yttre sorgliga verkligheten.» Den 23 oktober har han enligt brev till kusinen diktat en »munkekör» på rimmad latinsk vers i tredje akten. Samma dag uppläste han de två första akterna av sitt drama för förbundsbröderna och den 4 november större delen av tredje akten. I samma månad meddelar han emellertid kusinen: »Blotsven är död — finns ej mer — men skall leva upp.» Och som förklaring varför han bränt upp verket säger han: »Jo därföre att jag blott fick beröm för densamma — ej en enda anmärkning — recensionerna stå ännu att läsa i Runans protokoller — Då blev jag rädd, att jag under något anfall av högfärdsgalenskap skulle inlämna den och möjligen få den uppförd — det kostade rysliga tårar detta

offer på konstens altare — det var en ryslig natt — men nu gudskelov börjar det att dagas.»[1]

Denna framställning är såtillvida missvisande, som Strindberg både vid den första och andra uppläsningen i Runa fick flera anmärkningar riktade mot dramat, och — såsom man kan se av det av honom själv vid det första sammanträdet förda protokollet — blev ytterst irriterad av denna kritik. Troligt är väl emellertid, att hans beslut att bränna upp dramat — såsom han själv uppger i Tjänstekvinnans son (I s. 392) — vållades därav att förbundet fått en ny, mer lärd och estetiskt bildad medlem, Josef Linck, som, då Strindberg läste upp dramat för honom, indirekt lät honom förstå, att han ej var någon skald. Detta omdöme av en äldre, beläst kamrat har tydligen verkat alldeles förkrossande på Strindberg, vilken i Runa behandlats med vördnad såsom sällskapets största poetiska geni, och han framlevde återstoden av terminen i fruktansvärd disharmoni, umgicks med självmordsplaner och togs till sist om hand av kamraterna, vilka sände honom ned till Stockholm, där han biktade sig för fadern och började bedriva sina examensstudier med mer allvar. Innan han satte sig till arbete därmed, skrev han emellertid på fjorton dagar om sin förlorade Blotsven till enaktaren Den fredlöse, vilken den 2 februari upplästes i Runa och enligt protokollet gjorde ett »särdeles gynnsamt intryck». Även Linck, som vållat Blotsvens uppbrännande, var nu berömmande, och »bad förbundet i synnerhet beakta den fina lokalfärgen».

[1] Brev från August Strindberg till J. O. Strindberg, Sthlm 1915.

Med ledning av Den fredlöse och förbundsprotokollen kan man skapa sig någon föreställning om det förlorade Blotsvensdramat.

Strindberg säger i Tjänstekvinnans son (I s. 385), att han av den hårda presskritik, som Fritänkaren utsatts för, föranleddes att »i konstnärlig form... behandla kristendomen och lösa samma problem och samma konflikter... Påtryckt av Oehlenschläger och de isländska sagorna han nu läste på grundspråket, skrev han Blotsven.» Man kan redan av detta uttalande förstå, att det var Strindbergs mening att också i detta drama skildra konflikten med fadern, som skulle representeras av Blotsven, och att motsatsen mellan hans egen moderna Parkerska religiositet och faderns ortodoxi skulle framställas under formen av kampen mellan kristendom och hedendom. Så är ju också förhållandet i Den fredlöse. Det drama av Oehlenschläger, som varit hans egentliga mönster vid Blotsven, är säkert Hakon Jarl, som just skildrar denna kamp och vars ämne är så besläktat med Blotsvens, att Tegnér som bekant kastade sitt nästan fullbordade drama om Blotsven på elden efter läsningen av Hakon Jarl. Det är därför troligt, att de inflytanden från detta drama, som kunna konstateras i Den fredlöse, också redan funnits i Blotsven, särskilt det påfallande lån, som Strindberg gjort, då han låtit Thorfinn jarl, när han finner sig övergiven av alla, söka hjälp hos sin träl, vilken också visar sig vara en förstucken kristen. En alldeles likartad scen finnes ju i slutet av Oehlenschlägers drama mellan Hakon och hans träl.

Dessutom visa Runaprotokollen, att de båda Strindbergska styckena haft ungefär samma personuppsättning. Blotsven tyckes liksom Thorfinn ha skildrats i konflikt med sin dotter. Också den från Kongsemnerne lånade skalden Orm i Den fredlöse har haft sin motsvarighet i Thorer skald i Blotsven. Däremot tyckes det ha funnits mer vers i Blotsven än i Den fredlöse; utom den ovannämnda munkekören omtalas i Runaprotokollet deklamationer av Blotsven och Thorer skald på rimmad vers, vilken man önskade utbytt mot orimmad. Blotsvens dotter tyckes av sin kärlek ha inspirerats till ett poetiskt utbrott. En av Runabröderna fann det onaturligt att hon »i ett ryck» blir skaldinna, men den protokollförande författaren finner denna anmärkning »djävligt pueril», »emedan det är ett sorgligt faktum, att en hel del unga sångare just hämta sin ingivelse att bliva om icke skalder och skaldinnor dock poeter och poetissor — utur och på grund av den första kärlekens vaknande». Emellertid tyckes huvudparten av dialogen, vars raskhet prisas, ha varit på prosa. En skildring av fostbrödralagets ingående, som kritiserades såsom alltför romantisk och lagts i munnen på Blotsvens son Ulf, har tydligen uteslutits. Ävenså anmärktes mot att tredje akten innehöll »för mycket teologi». Detta är ungefär allt vi veta om dramat i dess första skick.

Strindberg erkänner senare,[1] att det var Björnsons exempel med Mellem Slagene, som lockade honom att göra om Blotsven i enaktsform. I själva verket har Den fredlöse ej så få likheter med detta

[1] Öppna brev till Intima teatern s. 10.

Björnsonsdrama, som ju också skildrar en modern familjekonflikt, omflyttad i fornnordisk miljö. Två oeniga makar försonas genom kung Sverre, som samtidigt vinner en seger med sina Birkebejnare. I Den fredlöse finner en liknande konflikt en likartad lösning. Thorfinn jarl har slagit sin maka, och hon har svurit att hämnas. Hans dotter har förälskat sig i en kristen riddare och i hemlighet övergått till kristendomen. Då Thorfinn förklaras fredlös på grund av sina rövardåd, ställa sig emellertid de båda kvinnorna på hans sida, och dramat slutar med att den döende Thorfinn försonas med sin maka och förenar sin dotter med hennes älskade. Hans sista ord låta också förstå, att han böjt sig för den nya tiden och dess lära.

Med dessa Björnsonsinslag förena sig liknande från Ibsens sagodramer. Strindberg upplyser själv (Tjänstekvinnans son s. 437) om att de samtida recensionerna funnit formen vara lånad från Kongsemnerne och erkänner delvis det berättigade i denna anmärkning. Utom den förut påpekade skalden Orm, vilken alldeles som Jatgeijr uppträder som styckets resonör, finnes i skildringen av Thorfinns fasa för döden ett par detaljer, som erinra om bisp Nicolas' dödsscen. Men lika mycket har stycket inspirerats av Haermendene. Thorfinns dotter Gunlöd är sålunda tydligen tecknad med Hjördis som förebild. Hon känner sig liksom Hjördis i släkt med valkyriorna, längtar ut ur stugan »ut på fjället till stranden — här är så kvavt». »Mig har ännu ingen böjt», förkunnar hon. Då hennes trolovade kommer in i stugan och sluter henne i sina armar, utbrister hon: »Så tog du mig aldrig

i famn förr» (s. 208). Hennes trolovade ser också på henne med samma skräckblandade beundran, som Gunnar ser på Hjördis: »Själva eldfjället därute kan ju gråta eld och du är kall som en snövind», säger han (s. 209). Också modern, Valgerd, har Strindberg försökt att utrusta med samma hårda, nordiska karaktär.

Gentemot dessa heroiska och storsinta kvinnor verka männen med all sin hetsighet betydligt svagare och på samma gång moraliskt tarvligare. I Tjänstekvinnans son anmärkte Strindberg också, att i dramat »kvinnorna hissades upp på mannens bekostnad enligt tidens mod». Han har på denna punkt varit helt beroende av Ibsens inflytande.

Vad som mest påminner om det norska sagodramat är emellertid dialogen. Strindberg hade delvis rätt, då han påstod, att han hämtat »den iskalla tonen och det kärva språket direkt från de isländska sagorna», men hans sätt att begagna detta språk och omforma det till en dramatisk dialog är så direkt kopierat på de norska dramatikernas, att man stundvis tror sig läsa en översättning. Jag tar som provbit på denna stil ett stycke ur inledningen, där Valgerd och hennes dotter Gunlöd samtala med varandra i stugan:

Valgerd: Stäng vindögat.
Gunlöd tiger.
Valgerd: Gunlöd.
Gunlöd: Du talade, moder?
Valgerd: Vad gör du?
Gunlöd: Jag ser på havet.
Valgerd: När skall du lära dig glömma?

Gunlöd: Tag från mig allt — men låt mig behålla minnet!

Valgerd: Se framför dig, eller stupar du!

Gunlöd: Vem lastar den starke vikingen, att han ser tillbaka, då han lämnar sin strand!

Valgerd: Du har haft tre vintrar att göra ditt avsked på.

Gunlöd: Du sade rätt — tre vintrar — ty här blev aldrig sommar.

Valgerd: När drivisen smälter blir det vår!

Gunlöd: Norrskenet smälter ingen is.

Valgerd: Ej dina tårar heller.

Man konstaterar lätt, att denna isländarlakonism varken är tidsbesparande eller synnerligen klar. Det har redan växlats mer än ett dussin repliker, utan att läsaren har fått den minsta aning om vad samtalet rör sig om. Och man konstaterar också — alldeles som hos Ibsen — att dessa ordkarga naturbarn ha en förunderlig förmåga att lägga sina få ord så att de bilda djupsinniga sentenser, ibland så djupsinniga, att de nästan verka som gåtfulla runskrifter. Och med allt detta besitta de en förunderlig slagfärdighet. Varje replik utlöser en motreplik, så kraftfull, att läsaren till sist känner sig alldeles utmattad av denna ordkamp i lapidarstil.

För att ej verka rent förkrossande måste denna dialog här och där förses med konstpauser. Björnson hade redan i Mellem Slagene upptäckt detta konstgrepp: »den taushed, som dræber mer end ord». Strindberg har gång på gång begagnat det,

ibland ytterligare markerande det därmed, att den ene interlokutören säger till den andre: »Du tiger ju» och får till svar: »Du säger ju heller ingenting.»

I denna fornnordiska värld, där man helst tiger och på sin höjd säger tre ord åt gången, äro naturligtvis också alla veka känsloutbrott bannlysta. »Du såg mig aldrig gråta», säger Gunlöd till sin mor. Men modern svarar: »Jag hörde det — och så länge du det gör, är du barn... Vill du bli kvinna så lid tyst.» Gunlöd svarar då, att hon skall slå bort sorgen, men modern genmäler: »Nej, nej, göm henne som det dyraste du äger... Du har en djup sorg. Hon skall bära stor frid och glädje» (s. 204). Det är alldeles samma lära om lyckan att äga en stor sorg, som vi ständigt möta i Ibsens ungdomsdramer. I hela dramat befinna vi oss i hans sorgbundna och dystra värld, och det gör därför ett alldeles hemskt intryck, då man får höra Thorfinn skratta utanför dörren. Valgerd vrider sina händer och ropar förfärad: »Jarlen kommer — han skrattar — det har jag aldrig hört — o, här är något förfärligt å bane!» (s. 222).

Det kan ej nekas, att denna urnordiska yverborenhet, fåmäldhet och dysterhet på en modern läsare gör ett halvt komiskt intryck. Man känner, att den ej riktigt harmonierar med författarens temperament, ej heller med hans hjältars innerst veka läggning. Då dramat förelåg färdigt i sin nuvarande form, hade också Strindberg själv en känsla därav. När han först, på våren 1871, inlämnat Den fredlöse till Kungliga teatern hade han blivit uppmanad att göra stycket »mera njutbart för publiken, då det var alltför hopträngt och

oklart» (Br. t. Hedberg i K. B.). Han återsände det omarbetat i augusti 1871. Men då han i september på nytt genomläste stycket, fann han det fruktansvärt känslosamt. »När jag i går läste om Den Fredlöse, fann jag tyvärr honom så olik sig mot vad han var i sitt ursprungliga skick, att bättre varit han tillika med sina föregångare blivit bränder, än av var man känder. Alla gubbarne ha blivit så eländigt sentimentala — den där iskylan har försvunnit — den nordiska stoicismen är svag och stycket har en helt annan färg.» Och i känslan av att ej ens huvudpersonen, Thorfinn, i dramat fått tillräckligt heroiska dimensioner, skrev han samma månad till sin vän August Dörum för att bedja honom instruera titelrollens blivande innehavare, Alfred Hansson, om jarlens rätta karaktär: »Känner du Hansson — ta honom då mellan fyra ögon — ruska honom — sparka honom (vi högakta honom ändå) föreställ honom vad det vill säga att vara den sista vikingen — bed honom läsa Geijers 'den siste kämpen' — men bed honom också besinna att författaren vill ge mer än en rutten, envis hårdnackad gubbe som blir stukad av kvinnfolk — säg att jag vill en självtillräcklig människa, som tvingas att erkänna ett högsta väsende, en Titan, en Prometheus, som slåss emot gudarne eller en kung Fjalar som utmanar ödet» (avskrift i K. B.).

Det är ju möjligt, att allt det som Strindberg velat ha in i stycket, funnits i dess nu förlorade första version, men jag tillåter mig att betvivla det. Den isländska dysterheten, kylan och granitfastheten, som lågo så utmärkt för Ibsens lynne, hade föga frändskap

med Strindbergs. Det är betecknande, att han efter den nyss citerade karakteristiken av Thorfinn i brevet till Dörum själv faller in i veka tonfall och klagar över hur tomt och ödsligt han känner det var gång han får en ny fiende. »Du kanske fattat mig och läser bakom dessa grovheter och övermodiga ord, en förtryckt varelses spjärnande mot sina kedjor...»

Man får ej heller glömma bort, att Strindberg partout ville låta sitt drama sluta i en allmän familjeförsoning och därvid hade i tankarna de mer harmoniska förhållanden, som för en kortare tid rått i hans egen familj efter hans återvändande från Uppsala. Särskilt hade hans förhållande till fadern gestaltat sig fridsammare än förut. Strindberg uttrycker själv detta i Tjänstekvinnans son (I s. 431) på det sättet att »den gamle visat sig mottaglig för uppfostran till en viss grad». »Johan som ständigt var hemma, tillbragte många aftontimmar under samtal med den gamle om alla livets frågor. Slutligen även om religionen. En dag talade han en halv timme om Parker, så att gubben slutligen bad att få se på den. Han behöll boken några dagar, men sade ingenting, och Johan återfann den uppburen på sin kammare. Fadren var för stolt att erkänna, att fritänkaren hade tilltalat honom, men genom en bror fick Johan veta, att han varit förtjust särskilt i den berömda predikan 'Om ålderdomen'.»

Det är ju om denna faderns omvändelse till mer förståelse för Parkers lära, som dramat egentligen handlar. Strindberg hade också detta klart för sig,

då han i Tjänstekvinnans son (I s. 436) skrev, att kristendomen i dramat försvarades »såsom en ny tidsriktning, icke såsom kyrkolära. Kristus själv sattes undan, och Gud, den ende sanne, upphöjdes på hans bekostnad.»

I dramat blir naturligtvis den till kristendomen övergångna dottern Gunlöd representanten för Strindberg själv med hans Parkerska religiositet, under det att Thorfinn, som egentligen ej har någon verklig religiositet utan blott tror på sin egen kraft, men dock vill tvinga sin hustru och dotter att tro på de gamla Asagudarna, därför att »kvinnfolk ska' ha gudar», intager precis samma ställning till religionen som Strindbergs fader enligt sonens uppfattning. Han var egentligen också fritänkare, teist, men höll på att familjen skulle gå i kyrka och till skrift och ogillade sonens öppna fritänkarbekännelse.

Till fullt utbrott kommer den religiösa konflikten i dramat i den scen, där Gunlöd uppmanas att tömma ett horn, signat till Odin, som räddat hennes fader ur sjönöd, men kastar det på golvet och röjer, att hon är kristen. Och i hennes tal till fadern ha vi en återklang av de förebråelser, som Strindberg själv i tankarna riktade till sin egen hårde och inbundne fader: »Vet! Du har lärt mig hata, ty när gav du mig kärlek — du lärde mig frukta den store Thorfinn jarl och du har lyckats, ty jag bävar för din hårdhet, och jag hyser vördnad för dina många ärr och dina stora bragder — men du lärde mig aldrig älska min far. — Du stötte bort mig var gång jag ville komma till dig — du förgiftade min själ — men nu ser du Guds

straff — du har gjort mig till en brottsling — ty så är jag i detta ögonblick, men jag kan ej annat. Vi hatar du min tro? — Jo hon är kärleken, men din är hatet» (s. 22).

I slutet av dramat får Gunlöd en medhjälpare i skalden Orm, som för de nya idéernas talan gentemot sin gamle fosterbror. Det är också han, som till sist blir författarens språkrör, då han för Thorfinn förkunnar, att man i längden ej kan emotstå tidens makt: »Känner du hur marken gungar under dig — det betyder jordbävning! Hela världen bävar i dessa dagar, ty hon skall till att föda, hon skall föda fram under gruvliga smärtor en härlig hjälte... Han skall födas den unge, den starke, den sköne drotten, vars spira heter kärlek, vars krona heter ljus — och vars namn är den nya tiden» (s. 234). Det finnes redan något av Gert bokpräntares glödande framtidstro i denna replik.

Att man i allmänhet funnit Den fredlöse vara det första verk av Strindberg, där hans individualitet bryter fram, beror på att det är det första, där han lyckats genomföra en enhetlig stil. Men ehuru denna Ibsenska lakonism ej skulle bli utan betydelse för Strindbergs senare dramatiska dialog, står den dock i strid med hans temperament. Var det något, som var Strindberg främmande, så var det behärskning och tystlåten inbundenhet. Då hans Thorfinn, såsom någon gång sker, faller ur tonen och mullrar något mer vardagligt om att kvinnfolk alltid skola ha sista ordet eller dylikt, talar han mycket mer med Strindbergs tunga än då han hamrar ut stenstilssentenser. Och vida bättre än

ur de bistra svärdshuggsreplikerna klingar den unge Strindbergs egen röst ur varma känsloutbrott och tirader såsom de nyss citerade av skalden Orm och Gunlöd. Den fredlöse skiljer sig från de tidigare dramerna genom att ha fastare konturer, men dessa konturer äro ej Strindbergs egna, och det visade sig också, att han, för att i Mäster Olof finna sig själv, måste överge både den Ibsenska kompositionen och den Ibsenska dialogen, vilka ej passade honom, för att i stället söka tillägna sig något av Shakespeares lösa komposition, av hans frodiga realism i karaktärsteckningen och av hans till synes planlöst irrande, rent naturliga vardagsdialog.

* * *

Vid en hastig återblick på Strindbergs dramer före Mäster Olof finna vi, att de äro ganska besläktade i ämnesvalet. De förhärliga alla hjältar, som kämpa för sin tro, för sitt kall gentemot en oförstående omgivning. Karl i Fritänkaren och Gunlöd i Den fredlöse kämpa för sin kristendom, liksom Strindberg för sin Parkerianism, och det är troligt att också det ofullbordade Kristusdramat haft att uppvisa en dylik trosmartyr. Hermione offrar sig för Hellas' frihet, Thorvaldsen kämpar för sitt konstnärskall, och i Erik XIV skulle Göran Persson ha kämpat för den förtryckta underklassen. Alla dessa hjältar råka också i skarpa konflikter med sin familj och sina närmaste eller också stöta de emot samhällsinstitutionerna. Man skulle kunna säga, att var och en av dessa hjältar

på sitt område förebådar mäster Olof. De äro alla unga idealister, brinnande i anden, fyllda av en nydanarlust, som trotsar alla hinder, och en offervillighet, som ej känner gräns. All denna flammande idealism slår samman i förenad låga i mäster Olofs gestalt. Men den får där på samma gång sin motvikt i en desillusionerad självkritik, vilken ungdomsdramernas författare ännu ej var mäktig. Det ligger knappt mer än ett år mellan författandet av Den fredlöse och Mäster Olof, men under den tiden har Strindberg utvecklats från yngling till vuxen man.

MÄSTER OLOF

Man kan ifrågasätta, om det finnes något verk av Strindberg, som blivit mer avgörande för hans utveckling än det stora reformationsdrama, som under sex år lade beslag på hans krafter och vars öde, som han själv sade, för honom så småningom urartade till en fix idé. Få verk av honom spegla så fullständigt de olika faserna i hans författarskap och de växlande tendenserna i hans idéliv. Anlagt som ett idédrama, utfört som ett realistiskt historiskt drama i en stil, som blivit utgångspunkten för hela Strindbergs senare historiedramatik och som föregriper hans realism över huvud, visar det i versupplagans Efterspel de första ansatserna till den fantastiskt-romantiska och symboliska diktning, åt vilken Strindberg skulle ägna sig efter Infernokrisen.

Lika viktigt är dramat ur idésynpunkt. Om man i de på Göteborgs Stadsbibliotek befintliga handskrifterna följer dess utveckling från de första trevande utkasten genom de olika bearbetningarna och ändringsförslagen, så får man en fullkomlig bild av gången i Strindbergs idéliv från den tid, då han som tjugutvåårig Uppsalastudent i sin titelhjälte såg en ung trosmartyr, vars mission han betraktade som sin egen, fram till den period, då han själv ansåg sig ha uppgivit alla ideal, släppt alla illusioner och gav uttryck åt sitt förakt för all idékamp genom att titulera mäster Olof »en tok, som skulle skickats på ett han-

delsinstitut» och genom att i Efterspelet låta honom åldras till en fet och däst prelat. Efter varandra hade styckets övriga förgrundspersoner, Gert bokpräntare, Gustaf Vasa, marsken och delvis biskop Brask blivit hans språkrör för att i det slutliga dramat, versupplagan av år 1878, stå kvar som ett bevis för den världströtta satsen, att »alla ha rätt».

Då Strindberg själv i Tjänstekvinnans son — kapitlet En avfälling (II s. 25 ff.) — skulle redogöra för dramats uppkomst och idéinnehåll, hade han ej utvecklingsgången mellan de olika versionerna fullt klar för sig, och i det hela taget har han väl mycket inskjutit versupplagans idéinnehåll i sin tolkning av den första prosaversionen. Senare analyser av Mäster Olof ha här alltför troget följt honom i spåren. Särskilt ödesdigert har det blivit, att Strindberg inlett sin framställning av Mäster Olofs tillkomst med en redogörelse för den fullkomliga omvälvning, som Buckles Civilisationens historia i England medfört för hela hans världsåskådning. Visserligen är det fullt riktigt, då Strindberg betecknar detta verk som »en propylé till sitt medvetna liv», men det är först under själva utarbetandet av prosaupplagan, som Strindberg anfäktas av den engelske utilistens skepsis mot idéernas betydelse i världsutvecklingen, och först under de följande omarbetningarna är han fullt vunnen för hans ståndpunkt. Det är väsentligen andra åskådningar, som diktera prosaversionens tendens, och för själva konceptionen av dramat är Buckle fullkomligt främmande.

Hade Strindberg, då han i december 1871 gjorde

utkasten till Mäster Olof, varit influerad av Buckle, skulle han säkert ej valt en religiös reformator till sin hjälte. Dessa utkast, som framdragits och sammanställts av Per Lindberg,[1] ge oss i själva verket uppränningen till ett drama av helt annan inriktning än den på Kymendö sommaren 1872 utförda prosaversionen. Helt har dock bandet mellan konception och utförande ej slitits, och ännu i Mäster Olofs prosaupplaga skönjer man tydligt de förbleknade konturerna av den första planen.

Det blir därför min första uppgift att söka klarlägga de faktorer, som ursprungligen bestämt Strindbergs ämnesval och att, såvitt det låter sig göra, rekonstruera det aldrig utförda drama, som han planerade före avresan från Uppsala.

Under sin sista Uppsalatid hade Strindberg genomgått en förändring i sin åskådning, som kom honom att känna sig främmande för den efterromantiska atmosfären i Runaförbundet. Brandes' Kritiker og portræter, som han enligt egen uppgift läste sommaren 1870, hade omvänt honom till realist i estetiskt avseende, samtidigt med att hans hänförelse för Kierkegaard gav hans kvarlevande etiska idealism en utpräglat antiromantisk riktning. Hur genomgripande dessa två författares inverkan på honom var, kan

[1] Jag hänvisar till dennes ytterst uppslagsrika, ehuru svåröverskådliga Tillkomsten av Strindbergs »Mäster Olof» (Skrifter från Stockholms Högskolas litteraturhistoriska seminarium, Sthlm 1915), liksom till Lindström, Strindbergs Mäster-Olof-dramer i Skrifter utgivna av Modersmålslärarnes förening.

man bäst se av den uppsats om Hakon Jarl, som han i maj 1871 inlämnade såsom kandidatuppsats till Nyblom och vilken i oförändrat skick ingår i självbiografien (Tjänstekvinnans son I s. 400—429). Den bär undertiteln »Idealism och realism» och har för oss sitt huvudintresse såsom en trosbekännelse av den blivande författaren till Mäster Olof.

Efter Kierkegaards mönster har Strindberg här kluvit sig i två författare, vilka var i sin ordning få skärskåda Hakon Jarl, författaren A. en estetiserande och sentimental Runabroder, som svärmar för det fornnordiska och försjunker i löst romantiska stämningar, och författaren B. som skarpt angriper den förres ideal och företräder en utpräglat antiromantisk, etisk och »realistisk» åskådning.

För realisten B. har Oehlenschläger redan upphört att representera höjdpunkten av poesi. Hakon Jarl är en sentimentalt romantisk hjälte, och dramat är konstruerat och fullt av falska effekter. De enda passager, som finna nåd för hans ögon, äro ett par realistiska smådrag, i vilka han tror sig igenfinna samma säkra detaljnaturalism, som Brandes påvisat hos Shakespeare. Oehlenschlägers dramatik duger ej längre för »vår realistiska tid, ty vi ha verkligen kommit så långt äntligen, att vi blivit realister» (a. a. s. 427). Han bör bannlysas från scenen, allra helst som man i Norden redan fått »verkliga Shakespeareembryoner» i Hauch, Ibsen och Björnson. Dock anser Strindberg, att ej heller de ännu skänkt den realistiska dramatik, som tiden behöver. »Nej, tiden själv skall i sin fullbordan föda oss en dramatik, och för närvarande återstår

intet annat studium att rekommendera åt våra dramatici än tiden själv» (a. a. s. 427).

Också på det moraliska området fordrar Strindberg ett fastare anammande av verkligheten. En stor del av uppsatsen utgöres av en polemik i Kierkegaards stil emot det romantiska människoidealet, som han finner personifierat i Werthers gestalt. Den blivande medlemmen av Röda rummets artistkrets har ännu ett heligt hat mot all slarvig bohem liksom mot hela det romantiska svärmeri, som florerar i Uppsala. Han prisar renässansen, som byggde vanliga boningshus i stället för kyrkor, rev bort flärden och grannlåten och i stället för gotikens mystiska halvdunkel och himmelssträvande konstruktioner skapade räta horisontella linjer. Det är mandomen, som efterträtt den ostadiga ungdomstiden. Och varje generation, varje individ måste uppleva något liknande: »Ynglingen går ut i livet med idealerna inom sig, de sjuda och jäsa inom honom, han vill förverkliga dem, vill bygga en götisk dôm, som skall räcka upp till skyarna, men det går som vanligt, hans liv räcker ej, och byggnaden får stå eller uppger han hoppet och tröstar sig med att världen är så usel och börjar på ny kula, samt finner så småningom att idealerna äro till en del att finna i verkligheten, fastän han var blind och trodde sig säga världen något nytt, som var sagt för tusen år sedan» (a. a. s. 416 f.).

Det är Strindbergs egen personliga erfarenhet i detta ögonblick, och vi skola se, att det också är denna erfarenhet han i utkasten tänker låta mäster Olof göra. Han är där hyperidealisten, som till sist gör den

snopna upptäckten, att idealen finnas i verkligheten, att de förverkligats utan honom.

Strindberg är ännu i uppsatsen mycket rädd, att hans eftergifter åt realismen på något sätt skola komma materialismen till godo. Han försummar intet tillfälle att hugga in på sjuttonhundratalsupplysningen, som får skulden både för Werthersjukan och, egendomligt nog, också för bristerna hos Oehlenschläger, vilken »var ett barn av sin irreligiösa, skeptiska tid, som så skönt kallade sig upplysningens» (a. a. s. 421). Men mot slutet av uppsatsen märker man, att faran för att drivas in i materialismens malström är starkare än författaren egentligen ens vill erkänna för sig själv: »Vi hava blivit realister, det är väl, men vi äro på väg att bli materialister; vi ivra för upplysning, men vi hava för tidigt kastat bort det gamla; vi hava ingenting, vi äro bankrutta; vi tvivla på allt, vi veta icke vad vi skola tro! Ja, måtte det bli allvar med vårt tvivel, att vi omsider på allvar måtte förtvivla, att vi komma att inse vårt förtvivlade tillstånd! Men när skall då vår Johannes komma, som skall visa oss vägen till sanningen och livet, eller har han månne kommit?» (a. a. s. 427 ff.). Vid närmare betänkande finner Strindberg, att denne Johannes kommit i Kierkegaards gestalt. »Vad vill då Kierkegaard? Jag tror knappast han vet det! Men vad han icke vill är otro, irreligiositet, lättsinne...» (a. a. s. 428.) De sist citerade orden äro mer karakteristiska för Strindberg än för Kierkegaard. Mindre än eljest visste han i detta ögonblick vad han själv ville. Han kände, att hans kritik höll på att undergräva den mark på vilken

han stod. Det fanns ej något riktigt inre samband mellan hans estetiska realism och hans Parkerska religiösa idealism, och från alla kanter strömmade moderna intryck in över honom och hotade att skölja bort vad som ännu fanns kvar av religiositet och inlärd moral hos honom. Hos Kierkegaard hade han tyckt sig finna en olyckskamrat, men då han ej kunde anamma religionen och moralen i den personligt färgade form, som Kierkegaard bjöd, hade det huvudsakligen varit dennes skarpa kritik, som verkat på honom.

Det är i detta trångmål Strindberg koncipierar sin första mäster-Olofs-gestalt. Den måste komma att bli något helt annat än det utförda dramats, en överspänd idealist, som vill åstadkomma andlig väckelse och därför slår ned gamla villfarelser, men i sin iver går för långt och dukar under. Det var det öde Strindberg själv väntade sig.

* * *

De utkast till Mäster Olof, som föregå det på Kymendö utförda första manuskriptet och av vilka de äldre kunna dateras till december 1871, bestå av på lösa ark nedkastade personförteckningar, intrigplaner och scenarier. Någon säker rekonstruktion av det tillämnade dramat medge de ej, men de giva oss dock möjligheter att skönja dess huvudsakliga gång och konstatera skiljaktigheterna med den första prosaversionen.[1]

[1] Då dessa utkast inom kort komma att föreligga i tryck tillsammans med de olika Mäster-Olof-manuskripten i Svenska Vitterhetssamfundets publikationer, har jag ej ansett det nödvändigt att utförligt göra reda för dem, utan hänvisar till Per Lindbergs framställning.

Vi observera först, att Gert bokpräntare ej alls finnes med i den första personförteckningen, som jämväl innehåller karakteristiker av de uppträdande, och när han sedermera föres in i utkasten, är han ej som i det utförda dramat den konsekvente radikalen, republikanen och kommunarden. Han tyckes vara katolik och stämplar i den egenskapen mot konungen. Den spänning mellan den religiösa reformationen och den politiska revolutionen, som är utmärkande för det utförda dramat, finnes alltså ännu ej; mäster Olof är här obestritt huvudpersonen, och det hela koncentrerar sig kring reformationen. I personförteckningen heter det om titelhjälten: »Mäster Olof entusiast, hänsynslös — stormande — idealist(hyper) — vill uppväcka Guds rike — och väcka andligt liv —. Det är ej katolicismen utan den andliga döden han vill bekämpa.» Som vi se, håller sig denna Olofgestalt alldeles inom schemat för Fritänkaren. Han är en ung Parkerian, en hyperidealistisk Brand, som vill storma fram och upprätta Guds rike på jorden. Han är framför allt identisk med den unge författare, som vid den tiden från en vindskammare i Uppsala drömde om att religiöst förnya världen. Det tidigaste utkastet till inledningsscenen visar oss också den unge Olof i en »klosterkammare» hos biskop Mathias i Strängnäs. »Olof översätter bibeln — trött vid det döda bokstavsarbetet — vill ut i världen — ännu blott yngling — Lars varnar, beder vänta tills tiden kommer. Strid... Olof ensam — rasar över tiden — tvekar om han fått kraften — det ringer vesper — han påminnes om att göra sin gudstjänst på klockslag.» Som vi se av denna

Faustpåverkade inledning[1] ha vi här att göra med en helt annan Olof än den vi möta i det utförda dramats redan desillusionerade drömmartyp, som leker Tobiæ Comedia med sina disciplar och av andra måste sättas i gång till sin reformatorsgärning.

Kring denna huvudperson har Strindberg i utkasten placerat en rad andra figurer, vilka skola kontrastera mot honom eller bilda det motstånd han har att bryta igenom. Vi se sålunda hans broder Lars karakteriserad såsom en lugn, praktisk man, som blott vill rensa bort ogräset, de katolska missbruken, under det att en vederdöpare får representera den religiösa fanatismen, som slår över till galenskap. Hans Brask, som »genom resonemanger kommit till övertygelse om kyrkan såsom makt», bildar den högkyrkliga motpolen till Olof, under det att Gustaf Vasa, »praktisk — rikshushållare — egoist», som »vill reparera affärerna genom reformationen och stärka sin makt», kommer att utnyttja den unge idealistens nit för helt andra syften än dem han drömmer om. Det motstånd han har att vänta bland sin närmaste omgivning representeras av modern, som karakteriseras såsom obildad, religiös »enligt gammal hävd» och ur stånd att fatta Olofs syner. Ej ens hos sin hustru kan Olof vänta något förstående; hon är »mild, kvinlig, kan blott älska Olof — men ej förstå honom rätt — lider när han fordrar för mycket».

Som vi se, är allting inriktat på att visa en ung, religiöst upptänd Brandfigur, som överallt stöter emot

[1] Jfr också Uppsalaskildringen i brevet till Frans Hedberg ovan s. 67.

världsliga hänsyn och som av motståndet drives allt längre, till sist förgår sig i sin hyperidealistiska fordran och går under. Och på en sådan händelseutveckling tyder ju också en sorts innehållsresumé av det kommande stycket, som Strindberg tydligen redan på tidigt stadium skrivit:

I. Entusiasmen för att reformera tiden väckes — överskattar sina krafter — hänsynslös — vill förverkliga idealet — offrar allt — hatar.

II. Går ut i världen — uppträder med våld och fanatism mot den usla tiden — smädas, lider och hatar än mer — behov av kärlek — träffar kvinnan — älskar — kränker gammal hävd för sin kärleks skull — prosan tränger på.

III. Vinner målet — otrons fall — upptäcker att det uppnåtts honom förutan — finner idealet ej förverkligat — stannar och ser sig om — går på konsekvent — konflikt med den sansade förkämpen — blir tragisk.

IV. Missnöje med vad som är osannt — slår över — stämplar mot konungen.

V. Finner sig ha gått för långt — kan ej rygga — går under.[1]

På baksidan av samma pappersark, som innehåller den första personförteckningen, ha vi också det första försöket till scenindelning och kunna av detta se, hur Strindberg ursprungligen tänkt sig att genomföra sin plan. Den första aktens första tablå skulle visa, hur Olof genom sitt brott mot domkapitlets förbud att hålla mässa stöter sig med sina kyrkliga

[1] Jfr Lindberg a. a. s. 24. Det torde böra påpekas, att med uttrycket »prosan tränger på» ej menas, att den idealistiske reformatorn svalnar. Det syftar blott på Olofs förhållande till Kristina och kommenteras bäst genom ett uttalande i ett annat utkast: »När han blir gift och prosan bryter in, ger han henne djäveln, då ha de större intressena slukat honom helt och hållet.»

överordnade. Nästa tablå, som spelar vid faderns begravning i Örebro, visar, hur han genom att driva ut munkarna, som hans moder tillkallat, bryter med sin familj. Den skulle sedermera, med frångående av det historiska, omflyttas till slutet av dramat och ställas i samband med moderns död. I andra akten ha vi först ölbodscenen, där Olof får ett icke önskat understöd av vederdöparna, alldeles som i det utförda dramat, och sedan den scen, där han predikar i Storkyrkan. Först i tredje akten råkar Olof i detta utkast i beröring med konungen, som han lyckas förmå till reformationen. Men redan i nästa tablå skiljas deras vägar, vilket lakoniskt angives med följande ord: »Reformationen — Gustaf nog — Olof längre — finner sig sviken.» Här ha vi tydligen vändpunkten i dramat, sådant det ursprungligen tänkts. Kungen har nöjt sig med att genomföra så mycket av reformationen, som varit gagneligt för hans statsintressen, d. v. s. reduktionen av kyrkogodsen, men ej den reformation i stor stil, som Olof drömt sig. I nästa akt få vi se, hur han genom sitt giftermål drages in i sammansvärjningen mot kungen. Av ett något utförligare utkast framgår, att detta åstadkommes av hans svärfar Gert, som här är förstucken katolik och vill »döda denne kätterske konung». Han säger hycklande till Olof: »Olof, du är ej trogen din sak — Kungen vill andra, världsliga mål — kom med mig till Gertruds gillesal skall du få höra hur vi skola göra en reformation — vi äro några fromma bröder tillsammans.» Detta blir alltså ursprungligen Olofs tragik, att han i sin idealistiska iver förlorar besinningen och utan att veta det

förenar sig med reformationstankens argaste fiender. I sista akten predikar han mot konungen, sättes i fängelse och dömes till döden av sin egen broder.

Redan av den föregående resumén framgår, att det ursprungligen varit Strindbergs mening att låta ridån gå ned över en dödsdömd, men obrutet heroisk mäster Olof. Olika utkast visa, hur han tänkt sig denna slutscen. I ett av dem står Olof i fångkläder vid skampålen; menigheten pekar finger åt honom, och svartebroder Mårten kommer fram för att taga hans bikt. »Men Olof reser sig och skakar bojorna, och Mårten går. Skökan kommer in, faller på knä och gör bön. Ridå» En ståtlig, oefterhärmligt strindbergsk scen! Emellertid gav denna avslutning åskådaren den föreställningen, att Strindbergs Olof, i motsats till den historiske, verkligen blivit avrättad, och Strindberg gör därför snart försiktiga försök att få det hela mer i överensstämmelse med historien. En lösning söker sålunda begagna sig av den historiska uppgiften, att Stockholms borgerskap bjudit 500 dukater för att få Olof benådad. Kristina kommer med underrättelse härom, och Olof går frigiven ut från scenen. I ett annat utkast har Strindberg gått ett steg längre: »Olof finner att han gått för långt, erkänner det ej fullt. Nåd!» Man ser, hur ogärna Strindberg vill låta sin hjälte förödmjuka sig. Han uppfattar honom ännu ej som »en avfälling». Olofs fel är ej att han sviker sina ideal, utan att han alltför hårdnackat håller fast vid dem — alldeles som Brand.

Jag har i korthet sökt rekonstruera det aldrig skrivna drama, som utkasten visa oss, och skall nu sammanfatta resultaten.

Mäster Olof, som i prosaupplagan tränges i bakgrunden av Gert och i omarbetningarna av Gustaf Vasa är här odisputabelt huvudhjälte, och det är han och ingen annan, som har rätt till åskådarens sympatier. Att han slutar som en dödsdömd brottsling, utpekad av massan, ökar blott hans tragiska storhet. Han går under, därför att han är en idealist, som ej räknar med verkligheten, därför att han är för hänsynslös och på samma gång för blind och naiv i sin entusiasm och låter locka sig i fällor av sina fiender. Men han går under med högburet huvud och utan att förneka sin bekännelse.

Man ser lätt likheten mellan denne mäster Olof och Strindberg. Han råkar i konflikt med sin biskop och sin moder på grund av sin nya tro, på samma sätt som Strindberg själv kommit i delo med rektor och föräldrar på grund av sin Parkerkristendom. Han förkunnar den nya läran från predikstolen, liksom Strindberg gjort och mötes liksom han av massans oförstående. Han blir konungens protegé, alldeles som Strindberg själv blev det, då Karl XV efter premiären av Den fredlöse gav honom ett tillfälligt studieunderstöd.

Och vid sidan av detta personliga inslag ha vi här mycket tydligare än i det utförda dramat anslutningen till Ibsens Brand klar för oss. Vi möta Olof först bland skolgossarna, som leka Tobiæ Comedia, alldeles som vi först möta Brand i sällskap med det lekfullt dansande paret Ejnar—Agnes. Liksom Brand raskt sätter in sin existens för att rädda en stackars mördare från hans samvetskval, offrar Olof utan betänklighet sin framtid i kyrkans tjänst för att allmänheten ej

skall sakna mässan. Offervillig för det allmänna, är han hård mot sina närmaste, alldeles som Brand. Brand vägrar att besöka sin döende moder, därför att hon ej vill skänka alla sina ägodelar till kyrkan. Olof sätter sig emot, att hans mor låter munkarna hålla själamässa över den döde fadern, och är lika obarmhärtig mot sin hustru som Brand mot Agnes. Liksom Brand övergives av sin Vestlandsförsamling, mötes Olof av stenar, då han vill tala till folket. Och till sist står han isolerad, dödsdömd, med den knäböjande skökan vid sin sida, alldeles som Brand i slutscenerna har den tillbedjande tattarungen Gerd till sin enda anhängare.

Naturligtvis får man ej överdriva likheterna. Om Mäster Olof skrivits färdigt i denna form, skulle man säkert ha slagits av överensstämmelserna med Brand, men också märkt olikheterna. Från första stund visar sig Olof timrad av vekare virke än Brand. Han är ljusare, mer lyriskt svensk: han är ett brushuvud, där Brand är en norsk tvärvigg.

* *
*

Mellan de första utkasten och den på Kymendö sommaren 1872 skrivna prosaupplagan av Mäster Olof, ligger en genomgripande förändring i Strindbergs liv.

Strindberg hade på våren 1872 slutgiltigt lämnat Uppsala för att i Stockholm slå sig fram såsom fri litteratör. I Stockholm hade han, efter att en kort tid ha förnött tiden med måleri, kastat sig in i journalistiken och börjat skriva uppsatser för den nyliberala

tidningen Stockholms Aftonpost. Han påpekar själv i Tjänstekvinnans son, att han först nu gripits av de politiska samtidsfrågorna, i vilka han fick en introduktion genom läsningen av Hultgrens och S. A. Hedins programbroschyrer för det nyliberala partiet. Denna uppgift bestyrkes också av hans artiklar i Aftonposten, särskilt den intressanta artikelserien Perspektiver, publicerad i april månad, där han ger sig i kast med diverse aktuella samhällsproblem.

Det är klart, att redan denna övergång från religiösa till politiska intressen måste komma att sätta sin färg på det drama, som Strindberg just under denna vår hade i tankarna. Den religiösa reformator, som han tecknat i utkasten, hade förfelat sin uppgift, då han låtit locka sig in på politikens marker. Med Strindbergs nya orientering ändras detta, och i det utförda dramat är Olofs fel, att han ej går tillräckligt långt, att han blott tänker på att bryta det kyrkliga förtrycket, men tager konungen till bundsförvant och först när det är för sent, tar del i revolutionsförsöket mot konungen. »Vi började i orätt ända», säger Olof i slutet av tredje akten till Gert. Han är en reformator, som stannat på halva vägen och som därför också avfaller, då han ställes inför alternativet att undergå dödsdomen eller göra avbön. Styckets verklige hjälte blir i stället Gert bokpräntare, som från att ha varit katolsk provokatör, nu förvandlas till glödande politisk revolutionär, »kommunard», för att begagna Strindbergs egna ord om honom i Tjänstekvinnans son. Olof förklarar sig i första akten vilja verka Luthers verk i sitt eget fädernesland, men Gert anser detta mål vara

för litet: »Luther är död! Han har gjort början! Vi skola fortsätta!» (s. 21). Gert står obruten, då Olof faller till föga inför den världsliga makten, och hans rop till den nådesökande reformatorn: »Avfälling!» är det sista ordet i dramat, som kommer Olof att tillintetgjord av blygsel falla ned vid skampallen.

Att bestämt ange några direkta källor för Gerts politiska omstörtningsprogram är naturligtvis ytterst svårt. Det är klart, att alla de erfarenheter och alla de böcker, som Strindberg under det sista halvåret kommit i kontakt med, här spelat sin roll. Men med ledning av hans egna bekännelser i breven och i självbiografien kan man dock stanna vid ett par verk, som särskilt bestämt hans utveckling från religiös sanningsivrare till politisk radikal och vilkas idéer på mångfaldigt sätt återspeglas i dramat. Det är första delen av Brandes' Hovedströmninger och Buckles Civilisationens historia i England.

Om Brandes Hovedströmninger talar Strindberg ej i Tjänstekvinnans son, men ett hänfört brev till Fahlstedt från våren 1872 — delvis citerat av Warburg, Ill. Sv. Litt.-hist. V s. 432 — visar vilket oerhört intryck det gjort på honom. I själva verket är det ju just denna första del av Hovedströmninger, som slår reveljen till vad vi populärt bruka kalla åttiotalismen. Med ett djärvt grepp tolkar Brandes hela den begynnande 1800-talslitteraturen såsom en politisk och religiös reaktion mot 1700-talsupplysningen. Han framhåller, hur i de stora länderna denna reaktion tidigare eller senare på nytt slagit om till radikalism, varigenom de för en tid undanskjutna revolutionsidealen åter

kommit till heders. Men här i Norden har reaktionen behållit fotfästet, och under det att överallt i Europa den nya litteraturen sätter problem under debatt, har den här bevarat en abstrakt idealism och utmynnat i en asketisk moralpredikant som Kierkegaard eller en diktfigur som Ibsens Brand, »vilkens moral, om den genomfördes, skulle tvinga hälften av människosläktet att svälta ihjäl av kärlek till idealet». Det är, som man ser, Strindbergs egna profeter, som Brandes vänder sig emot, och det nyssnämnda brevet visar också, att Strindberg just på denna punkt anammat Brandes' lära. Nu först säger han sig genom Brandes' bok begripa Kierkegaards och Brands mission. De tillhöra reaktionslitteraturen, såsom Brandes framhållit, och Kierkegaard är »kristendomens sista nödrop innan hon sjunker».

Gert bokpräntare befordrar reformationen, men den är för honom medlet, icke målet. Målet är den stora frigörelsen, revolutionen, som skall fortsätta Luthers verk och på en gång kasta all andlig och världslig auktoritet ur sadeln. Det är samma uppfattning om förhållandet mellan reformation och revolution, som vi möta hos Brandes. Revolutionen är endast en fortsättning av reformationen, framhåller Brandes, den är den lutherska reformationens äkta son, ehuru reformationen ej velat erkänna den, och båda stamma de ur den italienska renässansen, som först pånyttfött den fria människoanden.

Redan i artikelserien Latin eller Svenska? som Strindberg skrivit under det omedelbara intrycket av Brandes — han berättar om den såsom färdigskriven

just i samma brev till Fahlstedt — höra vi en återklang av dessa Brandesska idéer, när det yttras, att »då kristendomen urartat till en usel påvelära och svingat sig upp till tyrann över den fria tanken» det var »de friska liberala övermodiga idéerna, som hämtades upp ur katakomberna» eller när det säges, att den »stora minan, som sprang år 89 har kastat idéer nog vitt omkring, att vi än i dag ha göra med att plocka upp bitarna» (Kulturhistoriska studier s. 259 f.). Och i Gert bokpräntares gestalt har detta Brandes' revolutionssvärmeri tagit levande gestalt. Denne underlige vederdöpare, som siar om den kommande världsomstörtningen, som alltid finner de redan genomdrivna reformerna otillräckliga, som förkunnar »andligt liv och andlig frihet» som mänsklighetens stora slutmål och som i sista akten lugn möter döden, förvissad som han är om att den skörd han sått, dock till sist skall mogna, ger en trogen återklang av den ettriga och ändå förhoppningsfulla radikalismen i Hovedströmninger. Han ger också ett uttryck åt den jäsande indignation och den friska framtidsoptimism, som ännu finnes kvar hos den unge Strindberg under hans novistid i den politiska journalistikens tjänst, en optimism, som endast alltför snart skulle slå om i ett världstrött tvivel på allt och alla. Icke minst härigenom har den första versionen av Mäster Olof bibehållit ett företräde framför de följande omarbetningarna.

Dock märkas redan i prosaupplagan tydligt förebuden till den skeptiska livssyn, som sedermera alltmer skall grumla verket och göra dess tendens svårgenom-

skädlig. Strindberg har själv fullt riktigt härlett den ur sin läsning av Buckle, vars betydelse för sin andliga utveckling han ingalunda överdrivit. Han har blott vid sin redogörelse i Tjänstekvinnans son begått det förklarliga felet att framställa dess inverkan såsom alltför ögonblickligt genomgripande. I själva verket bilda Buckleinslagen i prosaupplagan av Mäster Olof blott ett ferment, som under dramats vidare omarbetande allt starkare skall utvecklas, för att bli fullkomligt behärskande.

Buckles Civilisationens historia i England, som för Strindberg liksom för så många av hans samtida bildar ingångsporten till den positivistiska åskådningen, började utkomma häftesvis i november 1871 i svensk översättning, men Strindberg gjorde först bekantskap med verket efter sin ankomst till Stockholm, då han fick låna det av två av vännerna i det konstnärslag, som sedan skulle ge upphov till Rödarumskotteriet.

Buckles bok är det kanske mest genomförda försök, som gjorts att efter positivistiska principer bygga historien på naturvetenskaplig grundval och söka utleta de lagar, som styra folken. För att förverkliga detta, skulle det naturligtvis behövts en allmän kulturhistoria, men Buckle kände, att hans krafter ej förslogo för en dylik uppgift, och begränsade sig därför till den engelska kulturen, dock med stora utvikningar till andra europeiska länder och med en synnerligen vidlyftig inledning, där han utförligt nedlade sina teorier. Det är framför allt av denna inledning Strindberg inspirerats, och det är dess innehåll han refererar i sitt kapitel om Buckle i Tjänste-

kvinnans son. Dessutom har han starkt påverkats av ett par smärre uppsatser av Buckle, som utkommo i svensk översättning år 1872 och i viss mån avrunda bilden av dennes åskådning.

Vad Strindberg i första hand tillägnade sig från Buckle var dennes positivistiska betonande av det relativa och tidsbetingade i alla mänskliga åsikter, särskilt på det religiösa området. Vad som för vår tid är erkänd religiös sanning, var kätteri för närmast föregående period och skall bliva vidskepelse för nästa. Det är, som ofta påpekats, denna Buckleska tanke, som på ett synnerligen opsykologiskt sätt kommer fram i meningsutbytet mellan Olof och hans mor. »Kanske jag och släkten före mig ha levat och trott och dött på en lögn», frågar modern, och sonen svarar: »Det var icke en lögn, men det har blivit. När du var ung, moder, hade du rätt, när jag blir gammal, ja, då har jag kanske orätt! Man växer inte i kapp med tiden!» (s. 70.)

Den logiska konsekvensen av detta resonemang borde ju vara, att all sanning är relativ. Det är också Buckles åsikt. Men Olof vägrar i det längsta att draga denna konsekvens. Han har förkunnat för sin mor, att hon levat och dött på en lögn, men han protesterar ännu i slutscenen med marsken mot att för egen räkning draga samma slutsats. »Skulle jag ha levat och stridit för en lögn; skall jag nödgas förklara hela min ungdom och min bästa mannaålder förlorade, gagnlösa, förspillda? Låt mig hellre dö med min villfarelse!» (s. 181). Man kan ej undgå att märka, att dramats författare lika ivrigt som sin hjälte söker

värja sig mot denna konsekvens av sina egna premisser. Gert bokpräntare har i första akten i stolt insikt om den Buckleska läran om all sannings förgänglighet förklarat: »Det kommer en dag, då man skall kalla mig papist!» (s. 23.) Men det blir han, som i sitt glödande sluttal varnar mäster Olof mot att tro, att en lögn någonsin eldat en människosjäl och som inskärper hos honom, att han begår synd mot den Helige Ande, om han förnekar sig själv. Det ligger en helt annan personlig värme bakom detta uttalande än bakom Lars Petris framhållande av att också en villfarelse kan bli en övertygelse eller svartebroder Mårtens nyktra reflexion: »Alla tro sig ha funnit sanningen.» Den sats, som här lägges i munnen på styckets bov, blir i dramats slutredaktion dess grundrefräng. Vid den tid, då prosaupplagan skrevs, var Strindberg själv alltför fylld av övertygelsens patos och förkunnelsens värme för att kunna ansluta sig till den.

Det är också därför han ännu endast lamt och tvekande ansluter sig till de följdsatser, som Buckle drar ur sin tes om sanningens relativitet. Buckle anser naturligtvis varje ingripande i religiösa frågor vara av ondo. Staten har ej att göra med folks åsikter och saknar all rätt att ens i minsta grad blanda sig i det sätt att dyrka Gud, som dess medlemmar kunna finna för gott att antaga (a. a. s. 157). Och det är till och med fullkomligt lönlöst att söka propagera för en ny religiös lära, ty en dylik kan ej få någon framgång, om ej folket intellektuellt är moget för densamma. »Om en religion eller en filosofi», säger

Buckle, »är för mycket framom en nation, kan den ej för närvarande göra något gagn, utan måste bida sin tid, tills själarna bli mogna för dess mottagande... Varenda vetenskap och varenda religion har haft sina martyrer, människor, som ådragit sig förtal, ja, till och med döden, emedan de visste mer än sina samtida och emedan samhället ej var tillräckligt utvecklat för att mottaga de sanningar de meddelade.»

Hur tveksam Strindberg ännu ställde sig till dessa Buckles teorier kan man se genom en upplysande jämförelse mellan prosaupplagan och versupplagan. I den förra ha vi en ung löjlig adelsman, karikerad i Shakespearestil, som berättar för den hånfullt lyssnande Olof, vad han yttrat till kung Frans I. »Ers majestät, sa' jag, på franska naturligtvis, lyckligt det land, som äger en konung, vilken kan skåda ut över tidens trånga krets, att han ser tidsandans krav, men likväl icke trugar de sovande massorna att omfatta en högre åskådning, för vilka de behövde sekler att komma till mognad till! Var det inte bra sagt!» (s. 93). I versupplagan har denne unge glop förändrats till en äldre, världserfaren adelsman, som fått till uppgift att först tillkännage för Olof Gustaf Vasas visa politik. Då Olof vill höra den punkt i Västeråsbeslutet, som handlar om romerska lärans avskaffande, svarar han nyktert: »En sådan punkt har det aldrig varit tal om! Hör nu, min unge vän, förlåt att jag begagnar ordet, man avskaffar ingens tro med riksdagsbeslut!... Konungen är ingen tyrann! Folket vill intet nytt ännu och därför tvingas det icke!» (s. 264.)

Buckleinflytandet på Mäster Olofs prosaversion har sålunda kommit att verka på alldeles samma sätt som de övriga nya, halvsmälta idéer, vilka Strindberg tillägnat sig mellan utkasten och det första dramat. Det har rubbat trosvissheten hos de båda frihetskämparna, Olof och Gert, och kastat ett mer sympatiskt ljus över Gustaf Vasa, som särskilt mot styckets slut ej längre är samme krasse opportunist, som tillförene. Men i grunden finnes det idealistiska patoset kvar, ehuru omflyttat till de politiska frihetsidéernas mark. Då Strindberg i sin redogörelse för prosaupplagan i Tjänstekvinnans son säger, att han i konungen och marsken diktat sig själv sådan han önskade vara, i Gert sådan han i lidelsens ögonblick var och i Olof sådan han verkligen funnit sig vara efter åratals självprövning, har han till en viss grad förväxlat den första versionen med de följande. Både av dramat själv och av Strindbergs samtida uttalanden om det, får man det otvivelaktiga intrycket, att Gert representerar det ideal av frihetsmartyr, som Strindberg drömmer om att bli, under det att konungens och marskens ståndpunkt snarare ger oss en föreställning om den verklighetens nyktra prosa, i vilken han fruktar att till sist hamna. Däremot har han rätt i att Olof i den utförda prosaupplagan ej längre är en imposant troshjälte, utan blivit ett levande porträtt av författaren själv med ett ofta ganska starkt understrykande av felen och svagheterna. Det är klart, att stycket med denna nya bild av reformatorn och detta omkastande av sympatierna hade svårt att bibehålla sin ursprungliga anläggning som idédrama. Och de samtida im-

pulserna från Brandes' Shakespeareuppsatser i Kritiker og portraiter lockade också Strindberg att omgestalta det till ett realistiskt drama med historisk miljö.

* * *

Den Shakespeareuppfattning, som Brandes i detta sitt ungdomsverk gjorde sig till taleman för, skilde sig i själva verket högst betydligt från den idealiserande och deklamatoriska tolkning, som vid denna tid företräddes på Stockholmsscenerna, och även från den, som proklamerades av den tongivande tyska Shakespearekritiken. Brandes, som direkt byggde på Taine,[1] vände sig också polemiskt mot den tyska och danska estetikens försök att uppfatta Shakespeares dramer som principdramer. Även det luftigaste lustspel blir för tysk betraktelse ett »Ideen- und Principiendrama». Han anser, att detta är att utsträcka Shakespearedramerna på en Prokrustessäng. I stället för att med all makt söka utpressa en idé ur dem, bör man observera, hur oteoretiskt och naturligt realistiskt Shakespeare skildrat sin egen samtid i historisk förklädnad.

»I den regelrätta danska tragedien», klagar Brandes, »har det som säges ett direkt förhållande till det hela... Inte en lakej, inte en kompars kan uppträda utan att

[1] Se härom Rubow: Dansk litterær kritik Köpenhamn 1921 s. 256 f. Särskilt är Strindberg påverkad av Brandes geniala essay om Hotspur i Henrik IV, som bär titeln »Det uendeligt smaa og det uendeligt store i poesien.» Jfr. Lindberg a. a. s. 109.

varje ord, som går ut ur hans mun, rör sig om detsamma som huvudpersonernas tal. Vid första blicken upptäcker man den logiska tråd, som är fäst i hans nacke.» Shakespeare ställer ej upp karaktären som ett abstrakt. Han vill ge något mer än den sida eller de sidor av karaktären, som den dramatiska handlingen har användning för. Han flyttar in hela människan på scenen. »Till den grad inträngande», säger Brandes om Hotspur, »med en sådan fördjupning i egenheter, lyten, nycker, infall och vanor, alla härledda från temperamentet, från blodets hastiga eller långsamma lopp, från kroppens byggnad, livet inomhus eller under öppen himmel, på hästrygg och i leding, med en sådan kärlek till det lilla, är det Shakespeare utformar sina största, sina mest heroiska karaktärer. Orolig gång, stammande tal, glömska, distraktion, intet är honom för ringa. De skildra sig själva i varje sats de yttra, utan att någonsin tala ett ord om sig själva...» På samma sätt unnar sig Shakespeare ro att teckna utom handlingen stående miljöscener, och Brandes ger ett livfullt referat av den värdshusscen, som öppnar andra akten i Henrik IV, då formännen i gryningsstunden gå ned till stallet för att sadla hästarna. Deras samtal rör sig ej om prins Henrik och Falstaff, de prata om hur natten varit, om havrepriserna och hur upp- och nedvänt allt blivit i huset sedan Robert stallmästare dog. Allt detta hör ej till handlingen, framhåller Brandes, men det ger oss stämningen för handlingen, och aldrig har man med så litet kunnat skänka så mycket i poesien. »Alla ens sinnen tagas i beslag, man ser, hör, luktar; man känner med den forman,

som förbannar stället och tror, att det 'inte finns gemenare hus med loppor i på hela vägen till London'.»

Denna Brandes' utomordentliga analys av Shakespeares naturalism bildar den teoretiska utgångspunkten för den vardagsrealistiska behandling av det historiska stoffet, som kom mäster Olof att göra epok inom det nordiska dramat. Och ej nog härmed. Det är fullkomligt samma obesvärade realism, som går igen i Strindbergs senare historiedramer och noveller, icke minst de stora historiedramerna efter Infernokrisen. Han var också själv medveten därom. I en karakteristik av sin historiska dramatik från senare år, säger han, att han återgick till sin »dramaturgi från första Mäster Olof». »Jag tog till min uppgift, efter läraren Shakespeare, att teckna människor med stort och smått, att icke skräda det rätta ordet; att låta det historiska vara bakgrund och förkorta historiska tidslängder efter nutida teaterns fordringar för att undvika krönikans eller berättelsens odramatiska form.» (Öppna brev till Intima teatern s. 240.) Beträffande Mäster Olof framhåller han särskilt realismen i Julius Cæsar såsom utslagsgivande: »Shakespeares sätt att i Julius Cæsar skildra historiska personer, även hjältar, at home, intimt, blev bestämmande mönster för mitt första historiska drama och, med vissa reservationer, även för de följande efter 1899» (a. a. s. 123). Strindberg har här försummat att nämna, att det var genom Brandes han fick ögat öppnat just för detta drag hos Shakespeare. Då han för första gången — i Hermione — visar sig påverkad av Julius

Cæsar, har han ej alls förmått få med något av dess intima realism.

Vid den tid, då Strindberg skrev Mäster Olof, stod däremot hans tacksamhetsskuld till Brandes fullt klar för honom, såsom man kan se av kandidatuppsatsen om Hakon Jarl. Det är blott två ställen i Oehlenschlägers drama, som han finner »värdiga en Shakespeare»: »De äro så obetydliga, att du skall le, när jag pekar på dem, och likväl äro de så storartade i sin litenhet.» (Tjänstekvinnans son I s. 425.) Han påpekar därefter, hur abrupt Einar Tambeskjälfver talar vid sitt uppträdande i femte akten, där han bland annat säger: »Jeg troer det regner, min hjelmbusk drypper.» »Vad hör det hit menar du! Men s e r du då icke Einar, hör du icke hur andtruten han är, huru bråttom han har; Thora får ju knappt svara, och ändå har han tid att tala om att det regnar. Ja, Oehlenschläger s å g Einar för sig, då han diktade denna scen, däri ligger det stora» (a. a. s. 426). Och efter ännu ett citat säger Strindberg: »Förstår du ej ännu, så läs Brandes' om 'Hotspur'.» Det skulle säkerligen ej falla någon in att utan färsk läsning av Brandes observera dessa synnerligen svaga ansatser till vardagsrealism hos Oehlenschläger.

Ett par detaljer i Mäster Olof visa dessutom, hur läraktigt den unge Strindberg ännu följde Brandes' fingervisningar. För att få en motsvarighet till den av Brandes beundrade inledande värdshusscenen i andra akten av Henrik IV, lät också Strindberg andra akten i Mäster Olof börjas med en utanför handlingen liggande ölbodscen, där man pratar om ditt

och datt. Den finnes redan i de första utkasten, är i prosaupplagan utförd med drastisk realism, och då Strindberg sedermera i omarbetningarna ansåg sig nödgad att stryka den, uttryckte han i en anteckning sin ledsnad över att behöva offra en så livfull scen.

Ännu mer belysande är kanske en annan liten detalj. Brandes fäster uppmärksamheten på att Hotspur vid skildringen av en hovman, vars affekterade manér förargat honom, bland annat säger:

Han lärde mig att spermaceti vore
mot inre skador riktigt suveränt.

»Varför detta spermaceti», frågar Brandes. »Vartill denna utförlighet och anförandet av en så obetydlig och löjlig småsak? Därför att denna lilla småsak är verkligheten, därför att småsaken är livet och framkallar illusionen. Just därför att man inte strax begriper orsaken varför en så liten, likgiltig och tillika så noga bestämd detalj nämnes, förefaller den omöjligt kunna vara uppdiktad. Men vid detta lilla ord hänga alla de andra föreställningarna, hela illusionen som i en kedja.»

Denna estetiska utredning tyckes ha gjort ett djupt intryck på Strindberg, och för att vara fullkomligt säker om att lyckas ge samma omisskännliga verklighetsintryck har han varit angelägen om att på samma sätt, till synes alldeles omotiverat, få in ett recept i sin dramatiska dialog. Redan i anteckningarna och utkasten figurerar envist ett recept på kryddat Rochelle, och det anbringas till sist i scenen vid moderns dödsbädd, där broder Mårten under likvakan bland annat prat säger till broder Nils: »Men nu kan du tala om det där receptet på kryddat Rochelle, som vi somnade

ifran därute», vartill Nils svarar: »Sa jag Rochelle? Jag menar Claret. Det vill säga, det kan vara vilket som helst. Jo ser du, man tar på en kanna vin ett halvt skålpund kardemumma, väl rensad...»

Det kan måhända synas småaktigt att så i detalj söka konstatera den impuls, som Strindberg fått genom Brandes' Hotspuruppsats, men saken är viktig, ej blott därför att Strindberg, långt sedan han blivit fullfjädrad naturalist, rör sig med slagorden från denna lilla essay[1], utan framför allt därför att Brandes' skildring av Shakespeare såsom den realistiske impressionisten gav Strindberg nyckeln till hans eget konstnärskap. Han hade i sina ungdomsdramer fåfängt sökt skruva upp sig till akademisk vältalighet och anlitat det ena mönstret efter det andra för att nå en godkänd litterär stil. Brandes' Shakespeareanalys gav honom äntligen mod att vara sig själv, att begagna sig av den omedelbart friska realism, som låg så väl för hans temperament, att illusoriskt återge personers sätt att tala, fånga doften av en stämning, karakterisera en situation genom en träffsäker detalj. Böök talar i Sveriges moderna litteratur (s. 92) om Strindbergs »strykande verklighetsaptit», som kom honom att så oerhört väl kunna »sätta sig in i en ny miljö, ta reda på slangen, yrkesjargongen, le mot propre, suga upp intrycken». Att denna förmåga var en poetisk guldgruva fick Strindberg fullt klart för sig, då han läste Brandes' Shakespearetolkning.

[1] Ännu så sent som år 1889 prisar han sålunda Zola därför att han i »egenskap av naturalist icke kan försmå det oändligt lilla som ingrediens» (Likt och olikt II s. 287).

Genom handskriftsmaterialet kunna vi följa Strindbergs metod vid tillämpningen av denna shakespeareska detaljrealism. Han skriver själv i Tjänstekvinnans son (II s. 27): »Ämnet hade han sorgfälligt studerat i Biblioteket och hade stora ark fullskrivna med vad han kallade lokalfärg, och där han då och då hämtade en touche för att icke avsikten med stycket skulle för mycket lysa igenom.» Vi ha ett par av dessa stora ark kvar, och man blir i första taget förvånad över deras innehåll. Man förstår ej genast, vad Strindberg velat med dessa lösryckta och till synes alldeles meningslöst uppsamlade notiser om att klosterjungfrur förföllo till skökor, att knektar lades i borgläger i klostren, att Gustaf Vasa av sina fiender beskylldes för att gräva upp lik ur gravarna för att sjuda salpeter ur benen. Men då man läser dramat, ser man, hur mycket de bidragit till att skänka det tidsfärg. Ibland ha de rent tillfälligt instuckits i ett likgiltigt vardagssamtal, ibland ha de givit uppslag till små belysande biepisoder, ibland har Strindberg nöjt sig med att begagna dem för att få en ledtråd till karakteristiken av sina hjältar.

Med hjälp av dessa genuina små tidsdrag är det sedan möjligt för Strindberg att — alldeles som Shakespeare enligt Brandes' mening gjort — skildra sin egen tid i en förgången epoks kostym. Han har själv i Tjänstekvinnans son (II s. 30) påpekat, att stycket »bar färg av den tid det skrevs». »Pariskommunen spökar i vederdöparnas kulturfientlighet. Fransk-tyska kriget har givit anledning till tyskens uppträdande på krogen, där den övermodige, annek-

terande preussaren får sig en släng. Men opartiskt nog hånas fransmannens lättsinne i adelsmannen, samtidigt med att tysken (icke preussaren) får beröm för sitt 'sedliga' allvar. Även det på reaktionärt återtåg stadda lantmannapartiet får ett rapp, när marsken bryter ut mot dalkarlarna. Mot hjälten Olaus är författaren opartisk. Han hånar sig själv och sina underklasskänslor, då han satt bland ordonanserna-gardisterna i Carl XV:s tambur, genom den scen, då Olaus väntar på audiens hos Gustaf Vasa» o. s. v. Det måste sägas, att en del av dessa samtidsdrag ej skulle märkas, om Strindberg ej själv påpekat dem, och möjligt är ju också, att han vid sin genomläsning av stycket för Tjänstekvinnans son intolkat någon samtidsimpuls, som kanske ej ursprungligen fanns i dramat. Men i det hela taget äro de säkert riktigt angivna, och i varje fall kan man ej misstaga sig på att hans metod genomgående varit den av det citerade stycket antydda, att genom medvetna anakronismer göra den historiska skildringen aktuell och levande. Ty redan nu har han alldeles samma ställning till det historiska stoffet, som sedermera i sina Svenska öden, om vilka han en gång skrev till förläggaren: »För att få studier till tid och kostym begär jag böcker och begagnar dem, tar ränningen ur mitt eget liv såsom alltid» (Svenska öden och äventyr II s. 493).

Hanna Rydh har[1] såsom Strindbergs egen prin-

[1] De historiska källorna till Strindbergs »Mäster Olof» (Skrifter från Stockholms Högskolas litteraturhistoriska seminarium, Sthlm 1915 s. 10 f.)

cip för behandlingen av det historiska citerat ett uttalande i hans ovannämnda recension av Rosens tavla Erik XIV och Göran Persson: »Då historien skall behandlas av konstnären, så fordrar hon sanning i det stora, om ock hon tillåter frihet i detaljerna» (Efterslåtter s. 181) och sammanställt detta uttalande med Hettners regler för det historiska dramat i Das moderne Drama. Det lider väl ej heller något tvivel om att Strindberg både nu och senare trodde sig handla efter denna princip, som i något förändrad form återkommer i hans uttalanden om det historiska dramat från hans sista år. Men i realiteten tillämpade han snarare den motsatta principen, avvikelser i det stora och trohet i en del detaljer. Alla data och fakta i Olaus Petris liv äro med nästan konsekvent nyckfullhet omkastade — på samma sätt som i det ett halvsekel senare tillkomna Gustaf Vasa stora historiska händelser, vilka omspänt decennier, äro godtyckligt sammanförda. Just det, som för en historiker skulle vara det viktiga, förbigås lekfullt av Strindberg, medan han däremot med yttersta samvetsgrannhet tar vara på allt anekdotiskt, allt som ger färg och liv åt skildringen. Hans historiska teknik förblir alltid den han lärt av Brandes' Shakespearetolkning, att sätta in »en touche» lokalfärg här och där och för övrigt tillåta sig vilka anakronismer som helst, övertygad om att läsarens fantasi genom de impressionistiska färgklickarna fått tillräcklig impuls för att föreställa sig det hela i historisk dräkt. Hur litet han egentligen brydde sig om att ändra, kan en modern läsare direkt kontrollera genom att jämföra den numera på svenska tryckta

novellen Genvägar (Efterslåtter s. 7—114) med dess 1600-talsomklädnad till En häxa i Svenska öden och äventyr.[1]

Det är klart, att Strindberg ej med ett enda slag kunde nå fram till den stundom alltför nonchalanta virtuositet med vilken han senare behandlar historiska stoff. Vid sidan av hans senare historiedramer och noveller verkar Mäster Olof ännu rätt försiktig i sin realism, och man måste jämföra stycket med dess föregångare inom svensk dramatik för att fullt kunna förstå, hur epokgörande det varit. Det var ju också anlagt som idédrama, och förkunnarlusten brottas genom hela stycket med tendensen att ge en frodig och färgrik tidsbild. Och dessutom har Strindberg ej helt kunnat frigöra sig från det samtida dramats utspekulerade intrig. Redan i slutet av första akten, då Olof lämnar klostret, skymta i bakgrunden svartebröderna Mårten och Nils, och Olof »uppger

[1] Under den tid Strindberg var hemma för Giftasprocessen, hade han en sammanstötning med en renskriverska i Riksarkivet, som uppträdde som spiritistiskt medium och vars humbug Strindberg ansåg sig ha avslöjat. Han begagnade denna upplevelse för en novell, som emellertid ej kunde tryckas i sitt ursprungliga skick på svenska, då modellerna voro för lätt igenkännliga, och därför kom ut i en tysk tidning. Strindberg fann det för besvärligt att för en svensk upplaga göra nödvändiga förändringar och flyttade därför av bekvämlighetsskäl över hela den första delen av novellens händelseförlopp till 1600-talet, förändrade en ångbåtsfärd till en seglats med galeas, o. s. v., bibehållande t. o. m. dialogerna, vilka genom en lätt ton av arkaism berövades sin nutidskaraktär. Trots en del grova anakronismer, verkar dock 1600-talsfärgen i det hela förunderligt genuin.

ett rop av ofrivillig häpnad och far med handen över pannan». En aning genomfar honom tydligen, att han här skådar styckets svarta bovar. Och den slår ej fel. Gång på gång utsättes Olof för deras gemenheter; det är Mårten, som läser upp bannlysningsdekretet över honom och som sedan för in modern och Kristina i ölboden för att visa dem Olof i sällskap med skökan. Det är Mårten och Nils, som förbittra hans sista stund med modern, och det är till sist de, som avslöja hans stämplingar mot konungen òch befordra honom till fängelset. Ännu mer teatermässiga verka en del av Gert bokpräntares ingrepp i handlingen, och, som vi skola se, har denna inkarnation av Strindbergs frihetssvärmeri blivit en blandning av romantisk dimmfigur och Scribesk intrigör. Men dessa rester av gammal teaterkonventionalism verka dock endast som oväsentliga rudiment, och läsaren förvånas själv över hur lätt han glömmer bort deras tillvaro i dramat, under det att de realistiska scenerna leva kvar i minnet. Även efter färsk genomläsning har man svårt att göra klart för sig det sätt, varpå vederdöparnas komplott röjes, och den andel, som Olof har däri. Men envar kommer ihåg de friska scenerna i ölstugan, med den gemytlige skepparen Windrank som centralfigur, man erinrar sig den vidskeplige och sprithungrige kyrkvaktarens samtal med sin hustru och de två svartbrödernas halvsovande och cyniska repliker, då de bereda sakramenten och sjunga mässan för Olofs döende moder. Det är också i dylika, utanför handlingen fallande biscener, som Shakespeareinflytandena tydligast framträda, och man kan ibland till och

med utpeka bestämda situationer hos Shakespeare som tyckas gå igen. Den sistnämnda scenen vid moderns dödsbädd har en viss släktskap med dödgrävarscenen i Hamlet, ölbodscenen är ju direkt inspirerad av krogscenerna i Henrik IV, och för mötet mellan kyrkvaktaren och den berusade Windrank i andra aktens mellanspel har Lindberg med rätta hänvisat på scenen mellan Caliban och Trinculo i Stormen. (a. a. s. 50.)

Särskilt ölbodscenen torde väl vara det första prov Strindberg ger av sin konst som realistisk livsskildrare. Med sin framställning av ett rus, som hastigt slår över i sentimental gråtmildhet — Windrank talar rörd om sin gudfruktighet och om sin döda mor — förebådar den på ett slående sätt ett av hans kommande yppersta mästerverk som prosaberättare, kapitlet Herrar och hundar i Röda rummet, där Carl Nicolaus Falk under rusets inverkan genomgår en liknande psykologisk utveckling.

Det är också i dylika komiska biscener Strindberg allra bäst lyckats genomföra en realistisk vardagsdialog. Också här är naturligtvis Hagbergs Shakespeareöversättning hans mönster, och det har av Lindberg (a. a. s. 42) påvisats, hur han på ett ställe till och med begagnar sig av ett typiskt ordlekande i Shakespearestil, då Olof kommer in i ölboden och finner den förföljda skökan. Men då Strindberg ger ordet åt skepparen Windrank och hans gelikar lyckas han hålla sig ganska fri från dylika direkta Shakespeareimitationer och skänka replikerna ett fullkomligt äkta tonfall. Hur ypperlig

är ej t. ex. Windranks halvrusiga tirad till den känslosamme tysken: »Ack, jag är en svag syndare, det vet jag, men ser ni — hjärta det har jag, ta mig fan. Kom en stackare och säg, att han är hungrig, och jag ska ta skjortan av mig!» (s. 465.) Denna replik är ju i släkt med de shakespeareska kroghjältarnas, men det har säkerligen aldrig lyckats Hagberg att skänka deras orerande en så genomfört svensk form, utan att stryka under eller breda på för mycket. Och av dylika fynd är stycket fullt. Ej minst därigenom bildar det epok inom svensk dramatik.

Vad som emellertid skiljer Mäster Olof från de historiska dramerna från sekelskiftet är att denna stil ännu ej är enhetligt genomförd, och detta förklarar till någon del varför Mäster Olof på utländska teatrar aldrig nått en framgång, jämförlig med Gustaf Vasas, Erik XIV:s eller Drottning Kristinas. Strindberg vacklar ännu emellan naturalistisk prosadialog och retoriska utflykter i det Schillerska dramats stil. Bipersonerna få oftast bibehålla ett naturligt talesätt, och även Gustaf Vasa, som ju uppträder relativt litet i dramat och har korta repliker, har något av samma äkta malm i rösten som sin efterföljare i mästerverket av 1899. Men annars ha huvudfigurerna en tråkig benägenhet att erinra sig, att de tillhöra femtonhundratalet, och falla understundom in i en föga lyckad arkaistisk fraseologi. Ännu vanligare är det att de hamra ut ståtliga sentenser och i själva sin vardagsdialog på Ibsenskt manér symboliskt antyda styckets idéinnebörd. Man kan som exempel taga audiensscenen i tredje akten, där Gert och Olof stå ensamma

i rummet efter kungens sorti. Det kommer in en betjänt:

Var så god och gå ut, det skall sopas här!
Gert. Kanske skall det vädras också?
Betjänten. Jojo men!
Gert. Glöm inte att öppna fönsterna! (s. 112.)

Endast med ledning av Gerts tidigare repliker om att det är för lågt i taket och att man behöver ta ut fönsterna, emedan det luktar unket, kan en nutida läsare förstå, att det på samma gång gäller en revolutionär samhällsvädring. Samtiden, som var van vid dylik dialog, tyckes emellertid ha lagt in symbolik, där vi ej skulle göra det utan fingervisning. Då i scenen mellan de två bröderna vid moderns dödsbädd Kristina kommer in och i tankarna går och släcker de ljus, som Olof tänt vid hennes bår, frågar Olof: »Vad gör du min vän?» Och Kristina svarar: »Det är ju ljusan dager!» »Lars ger Olof en blick» (s. 148). Här skulle en modern läsare ej alls ana någon undermening, men Wirsén berömmer[1] stället, därför att Kristinas ord på ett djupsinnigt sätt av bröderna Petri tolkas till den dager, som reformationen spritt. Möjligen har han tolkat rätt.

Också det, som stöter oss mest, de pompösa retoriska utbrotten i stil med Die Räuber — t. ex. mäster Olofs stora tal till skökan eller scholaren Vilhelms avskedsord till Olof — torde nog mest av allt ha slagit an på den vid dylik ståt vana samtiden. Hur långt den konservativa kritiken gick i sitt gillande

[1] I sin recension av år 1882. Kritiker s. 300.

av dylikt, kan man bäst se därav att Wirsén finner särskilt behag i följande ord av Kristina om den sovande maken. »Varför är jag icke sömnen, att du flydde till mig, då du är trött av striden!» (s. 153.) Han kallar dem »ord av stor, enkel fägring». »Detta är poesi.» En nutida läsare torde snarare finna dem affekterade.

Då man framhåller dessa ojämnheter i Mäster Olofs stil, måste man emellertid betona, att den ej är oenhetlig och osjälvständig på samma sätt som stilen i Hermione eller Den fredlöse. I det hela taget har prosadialogen i Mäster Olof hållit sig beundransvärt frisk under det halvsekel, som förflutit sedan stycket skrevs, och det finnes många scener, som verka skrivna i dag. Och även på de ställen, där Strindberg fallit offer för retorisk fraseologi, finnes det något medryckande i själva satsrytmen, som skiljer den milsvitt från det samtida historiedramats stelbenthet. Det var en olycka för svensk dramatik, att Strindberg genom den oförstående kritiken av prosaupplagan skulle lockas att i sina omarbetningar förvandla en stor del av denna livfulla prosadialog till knittel. Versupplagan uppenbarade honom som en betydande lyriker. Men för hans egen och det svenska dramats utveckling var detta återfall till romantiken och den akademiska diktionen ödesdigert. Hur mycket lyckligare skulle det ej ha varit, om Strindberg i stället föranletts att genomföra den realistiska stilen i dramat. Han hade då kommit att redan nu, på dramats område, göra samma revolution inom svensk prosa, som han först skulle åstadkomma genom sina romaner, och hans senare dramatik

hade antagligen fått en helt annan inriktning än den nu kom att få.

* *
*

Det vacklande mellan kvardröjande romantik och gryende realism, som jag på olika områden framhållit som betecknande för prosaupplagan av Mäster Olof, kommer tydligast fram, om man mot varandra ställer dramats två huvudpersoner, Olof och Gert bokpräntare. Man skulle ju väntat sig, att Olof, som ursprungligen tecknats som en abstrakt idealist, blivit en romantisk hjältetyp, under det att Gert bokpräntare, som skulle representera Strindbergs nya, realistiska världssyn, fått mer verklighetsblod i ådrorna. Resultatet har emellertid blivit det rakt motsatta. Mäster Olof har blivit ett levande självporträtt, under det att Gert blivit en halvt symbolisk gestalt.

I någon mån beror detta just på den moderna arten av Gerts förkunnelse. Han skall ju vara trehundra år före sin tid, och detta kunde Strindberg endast göra troligt därigenom att han framställde honom som en halvt overklig visionär. Men också figurens uppkomst förklarar i någon mån dess egendomliga gestaltning.

Uppslaget att göra Gert, vilken i utkasten var en katolsk intrigör, till vederdöpare och Kristinas fader, har Strindberg ovedersägligt, såsom Hanna Rydh (a. a. s. 17) uppvisat, fått från en roman av Starbäck, Mäster Olofs bröllop, som ingick i Familjejournalen av år 1868, därifrån t. o. m. ett par detaljer i dramats handling hämtats. Det är en ytterst fantastisk figur, en

försupen spelman, som är vederdöpare, siar om det tusenåriga riket och i slutkapitlet avslöjar sig såsom Kristinas far. Trots sitt förfall är han innerst hjärtegod och döljer under en mask av dårskap en mild visdom. Men Gert bokpräntare har också, såsom av Lindberg först påpekats (a. a. s. 111), en annan föregångare, bisp Nicolas i Kongsemnerne.

Bisp Nicolas är egentligen en Scribesk intrigörtyp, som av Ibsen skänkts romantiskt-demoniska mått och till och med i en föga lyckad scen uppenbarar sig efter döden såsom vålnad och avslöjar sig som en symbol av den norska avundsjukan. Gert har från bisp Nicolas ärvt både de demoniska dragen och de Scribeska intrigkonsterna. Redan då han för första gången dyker upp i dramat, förklarar han sig vara en sorts Lucifergestalt: »Jag heter den förkastade ängelen, som tiotusen gånger skall gå igen, jag heter befriaren, som kom för tidigt, jag heter satan, därför att jag älskade er högre än mitt liv, jag har hetat Luther, jag har hetat Huss, nu heter jag Anabaptista!» Men med denna heroiska attityd förenar han en del mer småskurna drag, som erinra om bisp Nicolas och Scribeintrigörerna. Han dyker upp var som helst och när som helst, uppträder gärna förklädd, och visar sig i slutet av dramat som ledare av en sammansvärjning med vittutseende mål och såsom författare till en underlig bok, frukten av hans tysta arbete, i vilken han skrivit upp alla folkets klagomål över konungen.

Han har också intrigörens förmåga att kratsa sina kol ur elden, när det börjar bli för hett. Genom att spela vansinnig har han förskaffat sig en hospitals-

attest, som han kan förete för att bestyrka sin oansvarighet för sina gärningar, men ett friskhetsintyg försäkrar honom om att ej behöva förbli inom dårhusets väggar. Det kunde tyckas som om Gert med hjälp av sin förslagenhet och dessa två intyg — vilka i förbigående sagt synas vittna om en synnerligen framskriden ståndpunkt inom sinnessjukvården på 1500-talet — lätt borde ha kunnat rädda sig från skampålen och stupstocken vid dramats slut. Men under det att Gert förut i motsats till Olof föredragit de krokiga vägarna framför de raka, blir han nu plötsligt en frimodig revolutionsmartyr, vilken uttalar de ord, som ligga Strindbergs hjärta närmast, och obruten går mot döden, då Olof fegt avfaller.

Det är klart, att den växande roll, som Gert fått under dramats gång, länt detta både till fördel och skada. Jag har tidigare framhållit, att Strindberg i honom funnit ett inspirerat språkrör för den radikala trosbekännelse, som han tillägnat sig under utarbetande av dramat, och som han ej kunde lägga i den veke Olofs mun. Tack vare honom får prosaupplagan ej en så nedslående utgång som versupplagan, där Gert reducerats till en kompars, och där Olofs avfall blir typen för alla sanningssägares oundgängliga öde.

Men å andra sidan blir dramat genom Gerts ingripande utrustat med en intrigapparat, som knappast passar för ämnet och får ett fantastiskt-romantiskt drag, som i viss mån skriker mot de realistiska intentionerna. Och i samma grad som Gerts gestalt växer och blir bestämmande för handlingens gång, mister Olof sin centrala plats i dramat. Han upphör

alltmer att vara en självständigt handlande faktor och kastas som en skottspole mellan Gerts revolutionära framtidsdrömmar och Gustaf Vasas och marskens praktiska nyttepolitik. I viss mån har hans position kommit att likna hjältens i ett Scribedrama, vilken också brukar på samma sätt kastas som en lekboll mellan två kraftiga viljor, som söka att draga honom åt var sitt håll.

Lyckligtvis passar denna ställning ganska väl för den karaktär, varmed Strindberg utrustat Olof. Hans väsen är just ombytligheten och nyckfullheten.

Som vi erinra oss hade Olof under arbetets gång i Strindbergs ögon förändrats från den stelryggade idealist i Brands stil, som han var i utkasten, till att bli en hetssporre, som först stannar på halva vägen, men faller till föga, då han sättes på prov. Det naturligaste hade varit att skapa en helt ny Olofsfigur och en efter hans temperament anlagd handling, men dels hade Strindberg icke hjärta att avstå från sina ypperliga scenutkast, dels kände han instinktivt, att dessa båda Olofsgestalter hörde ihop, voro avbilder av honom själv under olika stadier. Och från Brandes' uppsats mindes han, att det stora hos Hotspur just låg däri att han ej var skuren efter schablon, utan var en hjälte, hos vilken stort och smått, sublimt och löjligt organiskt förenades till en fullblodig människa. Efter denna modell har Strindberg sökt forma sin hjälte. Han hade själv ännu, då han 1886 analyserade dramat i Tjänstekvinnans son, medvetandet om att det just var motsatserna i sitt eget lynne, som han velat få fram i Olofsgestalten, då han skrev, att han

skildrat Olof, sådan han själv efter åratals självprövning funnit sig vara: »Äregirig och svag i viljan, hänsynslös, när det gällde, och undfallande, när det icke gällde, stort självförtroende blandat med djupt missmod, sansad och oförnuftig, hård och vek» (III, s. 32). På detta sätt har Olof kommit att bli en egendomligt komplicerad figur, byggd på motsatser i åskådning och motsatser i karaktärsegenskaper. Man får knappast det rätta greppet på hans personlighet utan att se honom under det Strindbergska temperamentets synvinkel och iakttaga i vad mån hans upplevelser återspegla Strindbergs egna.

Den första akten i prosaupplagan är kanske den, som närmast ansluter sig till utkasten. Här möta vi mäster Olof, innan han ännu kastat sig in i striden, med något av ett ungt helgons skimmer över pannan. Men hur olik är han ej ändå mot den Brandska idealist, som Strindberg ursprungligen tänkt sig. Denne Olof brinner ej av begär att få kasta de torra böckerna för att komma ut i livet. Han verkar till hälften drömmande och förströdd. Vemodigt tar han avsked från sina unga disciplar i klostret: »Se där sitta de bland gravarne och leka och plocka blommor och sjunga pingstvisor.» (s. 37.) Det är Strindbergs eget vemod, då han lämnar vännerna i Uppsala, det är hans egen känsla av saknad efter det stilla studentrummet mitt uppe i de politiska striderna och det journalistiska jäktet: »Det var den sista ljusa morgondrömmen, som gick: förlåt mig — nu är jag vaken.» (s. 37.) Och han känner sig också redan i början av sin förkunnarverksamhet skeptisk och desil-

lusionerad. »O ja, klagar han, jag hade en gång trons låga, och hon brann så härligt, men munkeligan släckte av henne med sitt vigvatten, då de ville läsa djävulen ur kroppen på mig!» (s. 9). Han saknar tron, och han saknar också ärelystnaden att vara ledare. »Varför skall jag gå främst», frågar han och ber att i stället få följa med i det sista ledet i striden.

Det blir därför en rent yttre tillfällighet, som kastar honom in i striden. Domkapitlets förbud och medkänslan med det gudstjänstsökande folket lockar honom att hålla mässa, menighetens ovilja mot den svenska mässtexten retar honom att prononcera sig som lutheran, biskop Måns' och Brasks försök att med hot och lockelser få honom tillbaka under kyrkans lydnad, fresta honom till öppen revolt, och han träder i kungens tjänst. Det är betecknande, att Olof från första stund drives framåt av sin motsägelselusta, av sin oförmåga att tåla tryck, alldeles som Strindberg i alla livets skiften. Gert träffar det djupaste i hans väsen, då han sedermera säger: »Åt en sådan karl som du säger man 'låt bli det där', då man vill ha något gjort!» (s. 85.)

Han har ej fått tron, tron på sitt kall, lika litet som Strindberg tyckte sig ha fått den. Men han är kastad in i virveln, och han drives från den ena ytterligheten till den andra, icke minst av känslan att han till varje pris måste hävda sin självständighet. »Jag vill göra min gärning, icke din», säger han till Gert. Trots detta, eller rättare sagt, just på grund av denna oresonliga ömtålighet om sin självständighet blir det vanligen andras gärningar han utför.

När budskapet om reformationens genomförande kommer, kan därför Olof knappast göra anspråk på någon större andel i verket. Han har blivit konungens verktyg, men han har ej sett, åt vilket håll denne velat leda utvecklingen. Men redan innan han fått veta, hur litet denna reformation motsvarar hans egna förväntningar, är han nedslagen, förtvivlad över att redan stå vid målet. »Ingen strid mer, det är döden!»... »Det var icke segern jag ville, det var striden!» (s. 128.) Hur äkta Strindbergsk är ej denna stämning, så litet rimlig den än kan förefalla såsom den historiske Olaus Petris första ord vid underrättelsen om att han segrat.

Därför är han också färdig att utdöma besluten på Västerås riksdag i samma ögonblick, som han får veta dem. Han ger genast Gert rätt i att man börjat i galen ända, att man, i stället för att angripa kyrkan först, bort börja med kungamakten.

Ju längre han skrider fram, dess oklarare blir det för honom vad han egentligen kämpar för. I den stora dialogen vid moderns dödsbädd förebrår honom brodern Lars, att hans mål är rent negativt: »Du river och river, Olof, så att det blir tomt snart, men när man frågar: vad ger du i stället, svarar du 'icke det', 'icke det', men du svarar aldrig 'det'!» Och Olof kan endast försvara sig med att ej heller Luther givit något nytt. »Det nya jag vill är tvivel på det gamla, icke därför att det är gammalt, utan därför att det är ruttet!» (s. 150.) Redan som tjuguåring har Strindberg fullt klart för sig, att han är född till felfinnare och nedrivare, redan nu är han anhängare av Esplanadsystemet:

»Här rivs för att få luft och ljus;
är kanske inte det tillräckligt?»

Olof känner, att han ej behärskar sitt eget stormiga temperament, men han anser det hopplöst att vinna herravälde över det. Vid ett tillfälle säger han till Kristina: »Tro mig, du är starkare än jag, du rår på din vilja, jag rår inte på min!» (s. 117.)

Genom denna oförmåga att rå på sin egen vilja, blir han i själva verket ett offer för alla främmande impulser och låter sig drivas från det ena till det andra. Till slut kommer Gert med den sista stora frestelsen, komplotten mot konungen. Olof gör ett svagt försök till motstånd; han vill gå direkt upp till kungen och säga honom sanningen, men efter ett inkast av Gert, säger han trött: »Så ske Guds vilja!» Och han upprepar nu dennes ord, att en måste dö för att alla skola leva, men tillfogar omedelbart: »Låt oss gå innan jag ångrar mig!» (s. 117.) Hur typisk för Strindberg är ej denna situation; han hade till livsprincip att genast slå till, då han kände sig tveksam.

Också den avslutande återkallelsescenen är en rad av dylika överilade och lika hastigt ångrade beslut. Vid brodern Lars' fråga om han är beredd att dö, svarar Olof först villrådig: »Jag kan inte tänka mig så långt!» Och då han först får veta villkoret för sin benådning, att han skall göra en offentlig avbön, svarar han stolt: »Man underhandlar inte om en övertygelse.» Ännu när marsken först råkar honom, är han spotsk, i tron att konungen kommer att låta borgerskapet friköpa honom. Då han får veta,

att detta ej kommer att ske och får höra marskens visa anförande, faller han samman, gråter och säger sig vara förlorad, men i nästa ögonblick har han fattat sig och svarar »kallt och bestämt» ja på frågan, om han gör offentlig avbön för vad han brutit. Han är nu färdig att tacka Gud för att han vunnit den största segern, segern över sig själv. Men nu kommer den unge scholaren Vilhelm in för att hylla honom såsom sanningsvittnet, som orädd går mot döden, och långt bort i kyrkan skallar Gerts rop: »Avfälling». Och Olof faller tillintetgjord ned på skampallen.

Det är i denna avslutningsscen en serie omkastningar, så många, så hastiga och så oförmedlade, att läsaren har svårt att riktigt få det psykologiska förloppet klart för sig. Ännu svårare har han kanske att fatta någon säker position. Både Gert och marsken tala med en så övertygande värme, och man har det intrycket, att Strindberg själv ännu in i det sista varit osäker om vilket parti han skulle välja. Vi komma ju också ihåg, att det varit för denna scen han i utkasten haft de flesta och mest varierande förslagen, och den skulle också bli den första han satte sig ned att omarbeta. I den slutliga form den fått i versupplagan, har den givetvis blivit klarare till tendensen, men detta har köpts med offer av den psykologiska sannolikheten. Ty just på det sätt, som prosaupplagan skildrar det, måste en personlighet av Olofs eldfängda och impulsiva natur drivas fram till ett avfall, och just på samma blixtsnabba sätt måste han — efter att ha gjort det — ångra sig. Strindberg har så fullkomligt levat sig in i hur han själv skulle ha uppfört

sig vid ett dylikt tillfälle, har så oförskräckt utrustat hjälten med alla sina egna svagheter och särdrag, att det tjugufem år senare föreföll honom, som om han förespått hela sitt senare livs utvecklingsgång i sitt första ungdomsdrama. I en gripande passage i Inferno vänder han sig trotsigt mot makterna och frågar dem varför de låtit honom födas »med en kallelse att bestraffa, att kullslå avgudabilder, att anstifta uppror» men sedan låta honom återkalla vad han förkunnat. »Krypa till korset, göra avbön. Det är för galet med en sådan circulus vitiosus! vilken jag för resten har förutsett i mitt tjugonde år, då jag diktade mitt skådespel Mäster Olof, som blivit mitt livs tragedi» (Inferno s. 191). Och man erinrar sig också, att Den Okände i Till Damaskus, då han följer konfessorn på vägen till klostret, begagnar sig av samma vändning som Olof, då han följer Gert: »Kom, präst, innan jag ångrar mig.»

Olofs karaktär kommer emellertid ej blott fram i hans förhållande till sitt livsmål. För att få gestalten allsidigare belyst har Strindberg visat honom i kretsen av sina närmaste, och ehuru en del av dessa scener strängt taget ej ha med huvudhandlingen att göra, äro de av yttersta intresse för att visa det Strindbergska i gestalten.

Så framför allt sammanstötningarna med modern, vilka naturligtvis hämtat sin inspiration från de konflikter med fadern, som uppfyllt Strindbergs ungdomstid. Såsom två fientliga makter, hatande varandra och ändå med något mystiskt band knutna vid varandra, stå i prosadramat Olof och hans mor. På samma meningslösa sätt, som Strindberg pinade sin far med

sina Parkerska idéer, tyranniserar Olof modern med sin lutheranism, och hon betalar igen med samma mynt, kallar honom en förtappad kättare och Kristina en sköka. Det är knappast för att vara trogen sitt kall, som Olof uppträder på detta sätt. Han gör det därför att han ej kan behärska sina nerver, därför att blotta känslan av att modern gör anspråk på tacksamhet och sonlig vördnad från hans sida pinar honom. Denna känsla av att i modern ha en besvärlig »fordringsägare» kommer tydligast fram i en lång tirad mot föräldrars tacksamhetskrav, som Strindberg — »försiktigtvis», säger han själv i Tjänstekvinnans son — lagt i Kristinas i stället för i Olofs mun. »Vill ni ha tacksamhet, sök den, men på annat sätt; tror ni det är barnets bestämmelse att offra sitt liv blott för att visa er tacksamhet... Skall han gå vill, skall han offra sina krafter som tillhöra samhället, mänskligheten, blott för att tillfredsställa er enskilda lilla själviskhet eller anser ni er gärning att ha givit honom livet och uppfostran ens förtjäna tacksamhet? Var icke detta ert livs uppgift och bestämmelse, bör ni icke tacka Gud att ni fått en så hög bestämmelse, eller gjorde ni det blott för att sedan ett halvt liv pocka på tacksamhet? Vet ni icke att ni med detta ord tacksamhet river ned vad ni en gång byggt upp?» (s. 122 f.) Det är betecknande, att Strindberg ännu fjorton år senare i Tjänstekvinnans son med förtjusning citerar denna rent oresonliga replik, som ger uttryck åt hans böjelse att råka i raseri vid blotta nämnandet av ordet tacksamhet. Han förundrar sig över att ha varit så långt före sin tid och att redan nu ha vädrat tyranni i moders-

väldet, »och varhelst han såg orättvisa eller tryck, slog han till».

Av samma art äro Olofs känslor mot brodern; han kan ej förlika sig med tanken, att blodsbanden skulle pålägga honom några förpliktelser. Det finnes en högst belysande scen vid moderns dödsbädd mellan honom och brodern Lars. Efter att ha drivit ut munkarna, som den gamla anser nödvändiga för att undgå skärselden, har han låtit modern dö med en förbannelse över sonen på sina läppar. Sedan slår hans stämning om, och Lars finner honom vid vaxljusen, som han tänt. Lars tackar honom för hans mänsklighet, men Olof förbannar sin svaghet och uttrycker sin glädje över moderns död: »Hon var för gammal och jag tackar Gud att hon dog! O, nu är jag fri, nu först; det var så Guds vilja.» Och då Lars frågar honom, om han är från sina sinnen, svarar han: »Jag vördar min moders minne lika väl som du, men hade hon icke dött nu, vet jag ej hur långt jag gått i mina offer» (s. 158). Man har ej klart för sig, om Olof fruktat att begå modermord för att försäkra sig om sin självständighet. Sedan kommer samtalet in på Olofs omstörtningsplaner, och då det visar sig att Lars är en motståndare till dem, känner han sig nästan lättad av att få en ny fiende i sin familj: »Vi äro alltså fiender! Jag behöver sådana, ty de gamla ha gått!» Lars vädjar till blodets röst, men Olof svarar: »Det känner jag inte annat än i dess ursprung, hjärtat!» Och vid Lars erinran om hans tårar över modern, svarar han: »Svaghet, kanske också gammal tillgivenhet och tacksamhet, men intet blod! Vad är det för slag!» (s. 151.)

Ännu intressantare äro scenerna mellan Olof och Kristina, då Strindberg här för första gången tangerar de för honom så ödesdigra Giftasproblemen. De äro ju skrivna, innan Strindberg haft någon egen erfarenhet av äktenskapets vedervärdigheter, och då han i Tjänstekvinnans son säger, att mäster Olofs giftermål är avsett att vara »satir på ett andligt äktenskap» och att han skildrat Kristina som »ett förmätet litet höns», vänder han fullkomligt upp och ned på förhållandena i dramat, där ju Kristina är den avgjort mest sympatiska gestalten och scenen i den nygifte mäster Olofs arbetsrum avser att ge oss en vacker huslig idyll, som skulle bryta av mot de stormiga kampscenerna. Det är också tydligt, att Strindberg närmast utgått från Ibsens formulering av de erotiska problemen, motsatsen mellan kärlekens poesi och äktenskapets vardagsprosa, rivaliteten mellan mannens verk och kvinnans kärlek. Han anmärker själv om en replik i dramat, att den »smakar av Ibsens Kärlekens komedi», och Kristina är starkt i släkt både med Svanhild och med Selma i De unges forbund, en oskyldig ung flicka, som man hållit »i djurisk sömn» och som, då hennes ögon öppnats för den obarmhärtiga verkligheten, harmas över att man fortfarande vill hålla henne utanför mannens bekymmer: »Skall jag vara barn ännu? Sätt mig då i barnkammaren och jollra med mig!» (s. 126.) Man ser också redan av utkasten, att Strindberg velat visa, hur Olof efter giftermålet helt slukas av sina större intressen och »finner Kristina vara en vanlig kvinna och icke den stora ande han trodde — hon kan bara föda barn och laga mid-

dag» och till sist kommer till det resultatet, att Olof gift sig på trots »för att visa det han litet aktade kanoniska lagen». Denna plan kommer i dramat ej fullt till utförande, men till gengäld få de norska äktenskapsmotiven en alldeles omisskänlig nervös spänning, och scenen i studierummet ger med sina karakteristiska smådetaljer redan några antydningar om dissonanserna i Strindbergs kommande äktenskapsskildringar.

Vi finna här mäster Olof fördjupad i en bok[1], medan Kristina vattnar blommor och jollrar med fåglarna i en bur. »Med en min av otålighet ser han upp från papperet och bort till Kristina liksom ville han tysta henne. Detta upprepas några gånger tills Kristina slår ned en blomkruka. Olof stampar lätt i golvet» (s. 113). Han får huvudvärk av blommorna, han kallar fågelsången för skrik, han irriteras av Kristinas joller. Man har ett starkt intryck av att om ännu en blomkruka fölle ned, skulle det framkalla en katastrof. Det är Strindbergs egen retlighet och nervositet, som återspeglas hos hans hjälte.

Och dialogen mellan de två älskande verkar med all sin smeksamhet dock som en sorts andlig knivkastning. Makarnas kärlek tar sig uttryck i upprepade missförstånd, och de söka efter bästa förmåga dialektiskt snärja varandra. Den naiva Kristina, som före äktenskapet hållits i okunnighet om Luthers existens

[1] Det referat av Aristoteles som Olof läser upp för Kristina, tyckes snarast tyda på att han inpluggar ett kollegium i teoretisk filosofi såsom Strindberg själv våren innan han skrev Mäster Olof.

och ej har en aning om vad en sköka är, äger däremot en förvånande skarpsinnighet, då det gäller att genomskåda den komplicerade arten av Olofs känslor för henne. Till brodern Lars säger hon om Olof: »Han vill ha mig som en helgonbild, stående på en hylla. Ju mindre och svagare han får mig, desto större blir hans nöje att kasta av sin styrka vid mina fötter» (s. 136). Det är Strindbergs egen, sedermera aldrig tillräckligt upprepade karakteristik av sitt eget dubbelförhållande såsom tyrann och slav gentemot kvinnan.

Diskussionen mellan de två makarna avklippes av Olof med förklaringen: »Vår glädje är att överskatta varandra, låt oss behålla den villfarelsen.» (s. 117.) Man kan ej annat än önska, att Strindberg i sina äktenskap följt detta förnuftiga råd. Men det visar dock, att redan mäster Olofs unga kärlekslycka vilar på gungande grund.

Den analys jag gjort av Olofsfiguren har ådagalagt, hur den nästan i varje detalj återspeglar Strindbergs eget känsloliv, och ur självbiografisk synpunkt är den för oss av oskattbart värde, då den visar oss ett porträtt av Strindberg från en period av hans liv, som annars är relativt blottad på personliga dokument. Med historiens Olaus Petri saknar bilden naturligtvis varje ansats till porträttlikhet, och verkar väl snarare ung rabulist från 1870-talet än religiös reformator från Gustaf Vasas tid. Men med den läggning dramat fått passar Strindbergs Olofstyp utmärkt väl in i sin roll, och med sina överraskande och ologiska stämningsomslag har den i varje replik ett intensivt liv.

Självporträtteringen kan ofta skada Strindbergsdramernas hjältar, då författaren varit bunden av egna upplevelser och yttranden, som han till varje pris vill motivera och försvara. Här är det ej fråga om något dylikt. Mäster Olof är ett försök till självskrutinering, kanske det mest djupgående och allvarliga, som Strindberg någonsin gjort. Olof uttalar saker, som Strindberg endast dunkelt känt, visar tendenser hos honom, som först långt senare öppet skulle träda fram. Och viktigast av allt, det finnes ej genom hela dramat något försök att kasta ett försonande skimmer över hans svagheter, långt mindre upphöja dem till dygder, såsom fallet så ofta är med Strindbergs senare sceniska dubbelgångare. Rent opartiskt framträder gestalten med sina förtjänster och sina avigsidor. Det är därför den blivit intensivt levande som kanske få gestalter i Strindbergs egen dramatik och säkert ingen i det svenska drama, som ligger före honom.

Mäster Olofs prosaversion är på alla punkter en jäsningsprodukt, där gammalt och nytt kämpa med varandra. Det var anlagt på att visa en religiös reformators överspända idealism, och kom i stället att visa hans avfall. Det var avsett att förhärliga kampen mot den andliga döden och det kom i stället att förkunna revolutionsradikalismen. Planerat under romantikens tecken, kom det i stället att i historisk kostym ge en realistisk bild av samtidens problemdebatter, dess idéströmningar och känsloliv. Så som ämnet gestaltat sig för Strindbergs fantasi, borde han i stället för att ha skrivit ett historiskt reformationsdrama ha diktat ett revolutionsdrama med nutidsmiljö. Att denna

tanke ej legat honom alldeles fjärran skola vi finna vid behandlingen av det mellan Mäster Olofs omarbetningar tillkomna lustspelet Anno fyrtioåtta. I varje fall måste man vidhålla, att Mäster Olof haft allt att vinna på en omgestaltning i realistisk riktning. Nu kom kritiken över den första versionen tillika med andra omständigheter att föra Strindberg in på helt andra banor, vilka för flera år framåt klavbundo hans utveckling som dramatiker.

* * *

Redan innan Strindberg renskrivit den första versionen av Mäster Olof och definitivt inlämnat den till Kungliga teatern, umgicks han med tanken på en omarbetning av dramat. Han har i Tjänstekvinnans son (II s. 34 f.) skildrat, hur segerviss och förhoppningsfull han reste in från Kymendö med sitt manuskript. Denna triumfstämning förbyttes till missmod, när han visat manuskriptet för Hedberg och läst upp det för några kamrater, och ett par brev till Fahlstedt från slutet av september 1872, vilka delvis återgivits av Warburg (a. a. V s. 438 ff.), ådagalägga ett tillstånd av djup depression. Hedberg har visserligen förklarat Mäster Olof vara »ett väldigt arbete», men tydligen ingivit honom farhågor för att det ej skulle kunna spelas, och de vänner han läst upp det för ha ej alls intresserats av det. Han är nu själv utledsen vid verket, som han finner värdelöst. Och vad mer är, han har tappat hela den idéentusiasm, i vilken han diktat verket. Han har förlorat tron på sitt kall

och tron på mänsklighetens utveckling. Då han meddelar Fahlstedt jobsposten, att de konservativa segrat vid riksdagsvalen, fogar han därtill följande reflexion: »Brukte säga, att ingen reformerat och att reformation är nonsens.» Och han illustrerar denna sats med ett från Buckle hämtat historiskt exempel, hur Karl III i Spanien fördrev jesuiterna och avskaffade inkvisitionen för att befria sitt folk. Men folket begärde tillbaka sina jesuiter, och hans efterträdare måste villfara deras begäran. »Alltså folkviljan! Inverka på den, den som kan!»

Det är tydligt att mäster Olofs reformationsgärning förefaller Strindberg lika gagnlös som hans egen kamp för sina idéer och för det svenska dramats reformerande. Det finnes ju ingen, som förstår honom eller gillar honom. »Går mänskligheten framåt? Högst obetydligt! Och det lilla, som går ha vi nog oss själva att tacka för, ty vore en Gud med, skulle han ta starkare tag än så! Vi äro ju fria? Ja! Ingriper Gud på vår frihet? Nej, ty då vore vi inte fria! Alltså slåss ensam! Vem tackar en för att man slåss? Ingen naturligtvis! Hjälper det att slåss? Inte ett tecken! Jag behöver bara att se och höra runtomkring mig för att finna, att jag ej kan leva här. Och att säga dem hur det skall vara? Vet jag hur det skall vara!»

Det är de skeptiska konsekvenserna av Buckles åskådning, som stå klara för honom i ett enda slag, då han märker, hur litet idéerna i Mäster Olof förmå att tända i andra hjärnor. Och han är nu färdig att överge all idékamp: »Jag trodde en gång att det var enkom gjort för mig att gå igenom en lidandets

skola för att bli någonting eller nej, för att jag skulle kunna göra någonting gott... Så här har jag resonerat ett par dagar. 'Det må fan slita ont till själ och kropp för några idéers skull, som kanske aldrig äro några idéer, eller för en sanning, som kanske är en lögn'.»

Han är nära att göra samma avsvärjelse av sitt förgångna samhällsförbättreri som mäster Olof, men han hålles tillbaka av sin kvarlevande moraliska rigorism. Han har på nytt tagit upp Kierkegaard, tydligen för att styrka sig i sin vacklande ståndaktighet. »Han är hemsk! Men han river en med i en dödsdans! Det är just min man!» Och det är denna kvarlevande idealism, som förhindrar honom från att taga steget fullt ut och låta sin hjältes avfall från sin reformatorsgärning framstå som nödvändigt och berättigat: »Och min Mäster Olof! Jag ändrar ej detta affälling! Ty då vore jag själv en sådan. Jag har med tanken på en möjlig triumf velat stryka ut detta ord, varigenom stycket skulle kunna komma att uppföras! Men jag kan inte! Nu spelar man ej mitt stycke! Ja då har jag aldrig fått säga vad jag ville och så har jag gått och satt mig och (i?) skuld, och så måste jag ta mig något annat arbete och så får jag aldrig säga något mer.» Från och med den första oktober måste han läsa nattkorrektur på Dagens Nyheter, och sedan är det slut med hans diktande.

Dessa brev, av vilka jag endast kunnat ge utdrag, visa i själva verket den psykologiska utgångspunkten för de följande omarbetningarna av Mäster Olof. Strindberg har själv under intryck av det ljumma mottagande som hans stycke fått, kommit till insikt om

att all idékamp är tröstlös, men finner det dock motbjudande att lämna sin pose som idémartyr och fegt att skänka sin hjälte absolution från hans avfall, ehuru han inser, att denna hans halsstarrighet att ej vilja stryka ett enda litet ord i dramat — Gerts »Avfälling» — kommer att spärra vägen till scenen för hans drama och hindra dess djärva idéer att göra sin verkan.

Hans första tanke var därför att framställa själva avfallet såsom framsprunget ur idealistiska motiv. I det förord, varmed han förser det till Svenska Akademien den 6 oktober 1873 insända dramat, frågar han sig, »om man ej till en viss grad måste bli 'avfälling' för att kunna förverkliga sitt ideal» (Lindberg a. a. s. 77). Det till Akademien inlämnade manuskriptet var visserligen en tämligen oförändrad renskrift av Kymendöversionen, men ett av Lindberg (a. a. s. 75) återgivet manuskriptblad visar, att Strindbergs första ändringsförsök gått ut på att helt omkasta styckets tendens genom att lämna Gustaf Vasa ordet efter Gerts rop »Avfälling!» Konungen uppmanar den förkrossade Olof att ej falla till föga för »ett ord utkastat av en dåre», och då Olof genmäler, att Gert har rätt, svarar Gustaf Vasa: »Han har alldeles för mycket rätt; just därföre har han orätt!» Och han bekänner, att Gerts ord drabbat även honom. »Olof, jag är avfälling, och jag tackar Gud på mitt folks, men ej mina egna vägnar att jag blivit det.» Och han berättar, hur han själv engång, lika ung och entusiastisk som Olof, gått från stad till stad och sagt till folket: »I ären trälar.» »Och man svarade mig, 'vi vilja så ha det'.» Ett ögonblick tänkte han överge detta folk, som ej ville bli

fritt, men han återkallades vid befrielsekriget. Då trodde han sig kunna riva ner svenskarnas murkna religion och köra ut deras munkar, men tvangs steg för steg att avfalla från sina ideal. Ännu denna dag har han bekräftat kyrkomötets beslut om bibehållandet av »gamla dåraktiga kyrkobruk»: »Jag har måst ge efter steg för steg för folkets vilja, och de ha rättighet att ha en vilja; de kunna tacka Gud för att jag gått ifrån de höga föresatser jag börjat med, folket skall välsigna mig, då jag gått ifrån min innerligaste övertygelse, men jag, jag böjer mig inför den allsmäktige, som av mig krävde det största offret, som jag ej tog med i beräkningen, när jag satte mig till konung över ett folk, mina drömmar om sanning, ljus, framåtskridande och seger över mörkret! Jag är en eländig avfälling, jag erkänner det inför Gud, ty han har velat det!»

Vi se alltså här konungen, som förut tett sig som en praktisk och egoistisk realpolitiker, med ett slag avslöja sig som en ädel framåtskridandets man, lika frihetsvänlig som Gert, ehuru hans ställning tvingar honom att bli avfälling från sina idéer. Det är han, som förstått Buckle bäst, bättre än Gert och Olof. Han handlar just så, som Karl III av Spanien borde ha handlat för att ej frambesvärja reaktionen. Och hans situation liknar kanske ännu mer den unge författarens av Mäster Olof. Liksom Gustaf Vasa för att kunna uträtta något måste avfalla från sina frihetsideal, måste Strindberg för att kunna få fram det drama, som innehöll hans ungdoms glödande frihetsevangelium, offra den sluteffekt, som gjorde Gert

till den andlige segraren. Buckle och Kierkegaard lågo vid denna tid på hans nattduksbord, och i kungens avslutningsreplik har han sökt att förena dessa båda motstridande verk till en högre enhet. Gustaf Vasa är genomträngd av Brands och Kierkegaards offerlust, men denna offerlust kulminerar ej längre i begäret att gå i döden för sin övertygelse, utan i det »största offret», att för folkets skull avfalla från den. Det är en sorts paradoxal tillspetsning av offertanken utöver Brands, som sedermera ytterligare utföres i de följande omarbetningarna av dramat. »Hvis alt du gav foruden livet, da vid, at du har intet givet», så lyder ju Brands devis. Men Gustaf Vasa finner den otillräcklig. »Är livet det största offer Gud kan fordra», frågar han Olof i nästa version av dramat. »Är icke samvete och sinnesfrid större?» Denna kuriösa tankesaltomortal, så typisk för den Strindbergska logiken, kommer gång på gång att återvända i dramats olika överarbetningar.

Den tillagda slutscenen ger i själva verket uppränningen till ett helt nytt drama, där frihetsmartyren Gert förvandlas till en sinnesrubbad fantast och Gustaf Vasa i stället blir språkröret för författarens nyvunna åskådning, som under inflytande av Tocquevilles Folkväldet i Amerika och Prévost-Paradols Nya Frankrike blivit antidemokratisk och genom läsningen av en recension av Hartmanns Det omedvetnas filosofi blivit ytterligare skeptisk. Han säger själv i Tjänstekvinnans son (II s. 42 f.), att han »diktade sig 'en roll' av tvivlaren, materialisten, förnekaren, och se, den passade honom i det hela väl, av det enkla skäl, att tiden

var tvivlande och materialistisk, och därför att han sig ovetande utvecklat sig till en tidens man... Han hade icke mer än en åsikt; att det var galet alltsammans, en övertygelse: att nu kunde ingenting göras åt saken, och ett hopp: att tiden en gång skulle komma, då det var färdigt att inskrida, och då skulle det bli bättre.» Att denna skildring är riktig, bestyrkes genom en samling lösryckta reflexioner och aforismer från åren 1872—73, som finnes i ett litet handskriftshäfte med titeln »En tvivlares anteckningar», och som till en del tryckts i Olle Montanus' pessimistiska efterlämnade dagboksanteckningar i Röda rummet.[1]

Det är alltså tydligt, att Strindberg, redan då han 1873 satte sig ned att omarbeta Mäster Olof, kommit i kontakt med materialismens och utilismens fränaste läror, men det vore därför oriktigt att tro, att han fullkomligt avskurit bandet med sitt förgångna. Han säger själv i Tjänstekvinnans son, att han ännu alltjämt trodde sitt förra jag, »behärskat av omstörtningslidelsen, späckat med idealism om kallelse, om högre mission, kärlek till mänskligheten och dylika inbillningar» vara »hans rätta, hans bättre människa, som han gömde för världen». Innerst hade han ej släppt det Kierkegaardska ideella kravet, och han betraktade sina nyvunna ståndpunkter mer såsom provisorier än såsom ändgiltiga lösningar av livets motsägelser. Det är

[1] Denna handskrift, som Strindberg i Tjänstekvinnans son II s. 84 omtalar såsom »programmet till sitt blivande författeri» och som han ville införa in extenso i självbiografien, har jag genom älskvärt tillmötesgående från ägarinnan, doktorinnan Eva Förberg, satts i tillfälle att taga del av.

denna vacklande ståndpunkt, som karakteriserar den första omarbetningen av Mäster Olof, vilken enligt en manuskriptanteckning var färdig i december 1874 och föreligger i två från varandra något avvikande handskrifter. Denna bearbetning utgör ett i viss mån fristående drama, som bildar en mellanform mellan prosaupplagan och versupplagan.

»Mellandramat» — för att begagna Lindbergs benämning — skiljer sig emellertid från Kymendöversionen ej blott i åskådning utan också genom hela sin struktur. Strindberg har nämligen sökt göra det till en principtragedi, där de olika personerna skulle vara representanter för olika åskådningar och hela händelseförloppet illustrera historiens gång. I någon mån beror väl denna omläggning på den konservativa kritik, som den första versionen utsatts för från teaterdirektionen, i någon mån på att Strindberg genom Buckle fått den uppfattningen, att det egentligen är massan, ej individen, som betyder något i den historiska utvecklingen. Dessutom hade han kort efter fullbordandet av den första versionen fattats av en stark ringaktning för Shakespeare, som kommer fram såväl i hans tidningsuppsatser som i hans brev. Dessa synpunkter mötas redan i en anteckning på personalarket i Kymendömanuskriptet, där han som ledning för en kommande omarbetning antecknar: »Det är släktet som skall fram på individens bekostnad. Släktet lika med genus — begreppet — idéen. — Panteismen. — Därför typen mer än individen. Dramat måste ha typer — Shakespeare har endast individer, därför utan vidare betydelse — intressanta såsom karaktärs-

studier.» Det är att stryka ett streck över hela den realistiska strävan, som utmärkte prosaupplagan av Mäster Olof.

I det förord, varmed det till Svenska Akademien insända exemplaret var försett och vilket, såsom Lindberg framhållit, ej alls passar till detta, utan är ett första program till en påtänkt bearbetning, säger Strindberg också, att han »avsiktligt lämnat åsido lokalfärg, historisk sanning, o. d. där idén, som varit utgångspunkten så yrkat». Och han fortsätter: »Författaren har nämligen huvudsakligen velat framställa ett olöst problem. Till den ändan hava fyra särskilda personer fått uppträda såsom bärare av idéer såsom stat, kyrka, religion, abstrakt frihet, alla lika ingivna och åberopande sig på Guds särskilda kallelse. Av dessa går endast en segrande fram. Kanske emedan hans idé var minst abstrakt. Den frågan vill då framställa sig, om man ej till en viss grad måste bli 'avfälling' för att kunna förverkliga sitt ideal» (Lindberg a. a. s. 77).

Dessa något gåtfulla ord få sin förklaring genom de — antagligen samtidiga — anteckningar om personerna i det tilltänkta dramat, som Strindberg gjort på Kymendömanuskriptets personalark. Det framgår där, att Brask skall bli representanten för »kyrkan», alltså för den döende tidsåldern: »I allt varande är rörelse; den som står stilla blir krossad.» Olof blir representanten för den nya åskådningen: »Den som vill förverkliga idéer, blir stor som personlighet — gagnar genom sitt personliga exempel, men går under.» Han har alltså i viss mån kommit att övertaga Gerts roll,

vilken här karakteriseras såsom verkligt sinnesrubbad: »Den som vill mer än han förstår blir galen — ren andlighet — bort med allt sinnligt i konsten.» Det sista uttalandet syftar naturligtvis på Gerts bildstormeri, vilket är starkare framhävt i omarbetningarna. Statens representant är naturligtvis Gustaf Vasa, som får till valspråk: »För att uträtta något här i världen, måste man sätta moral och samvete i sticket.» Detta överensstämmer ju med den uppfattning om nödvändigheten att svika sina ideal, som Strindberg redan givit uttryck åt i den tillfogade slutscenen i Kymendödramat. I viss mån var detta att vända upp och ned på principtragediens väsen. Representanten för framtidens idé går ej under genom att offra sig för den. Han segrar genom att avfalla från sin idé. Denna förändring är ett medgivande åt Buckle, som ju hävdade, att sanningen är något relativt och föränderligt, att idéerna endast i ringa mån förmå påverka den historiska utvecklingen och att man därför gör klokast i att ej driva fram några reformer mot den tröga massans motstånd. Under sådana förhållanden kunde det tyckas ganska lönlöst att skriva ett principdrama, och tendensen i omarbetningarna av Mäster Olof blir också mer och mer negativ.

* * *

Jag går då att lämna en kortfattad analys av mellandramat.[1] Dess första akt ansluter sig i scengången i det hela till Kymendömanuskriptet. Men redan här

[1] Mitt referat följer genomgående den tidigare handskriften.

märker man den förändring i åskådningen, som ligger bakom. Den mäster-Olofs-typ, som möter oss här, är ganska olik den veke drömmare, som i det förra dramat måste manas upp till strid av Laurentius Andreæ. Här är han tvärtom från första stunden brinnande av stridslust, och det är Lars, som söker lugna honom: »Det går dig aldrig väl här i världen, du rusar och rusar tills du faller.» Och efter mässcenen följa med nästan schematisk uppställning stora principdiskussioner mellan Brask och Olof, Brask och kungen, kungen och Olof. Brask säger Olof, att han varit lika hetsig för sin sak, då han varit ung, han konstaterar i sitt samtal med konungen, att de båda anse sig kämpa för fosterlandets bästa. Mellan dessa två mogna och desillusionerade verklighetsmänniskor står Olof som den unge idéfanatikern. Och redan i den första scenen mellan Olof och konungen kommer dramats grundtanke, nödvändigheten att svika sina ideal, med pinsam tydlighet fram. Gustaf anser alla medel tillåtliga för landets räddning och ämnar först begagna sig av vederdöparna för att krossa kyrkan och straffa dem sedan. Olof är moraliskt upprörd över ett dylikt handlingssätt, men Gustaf Vasa anser denna indignation bero på hans ungdomliga oerfarenhet: »Tror du att en människa kan göra en stor gärning utan att taga skada till sin själ? Är Luther inte en lagbrytare? Blev icke Galilei en lögnare?... Är livet det största offer Gud kan fordra? Är icke samvete och sinnesfrid större?»

Bristen i denna uppläggning är naturligtvis att den minskar den dramatiska spänningen och kommer åskå-

daren att från första stund motse Olofs avfall som en självklar sak. För att få Olofs ståndaktighet fram till slutakten mer begriplig, har Strindberg utrustat honom med en brutalitet och korttänkthet, som på sina ställen övergår det rimligas gräns. Då han får budet att konungen avsagt sig kronan på grund av motståndet på Västerås riksdag utropar han förtretad: »Varför slår han inte huvet av dem allesammans? Det skulle jag göra.» Och detta blir så mycket mer otroligt, som han vid varje tillfälle står färdig att förklara, att det han förkunnar och kämpar för ej är sanning. »Är det icke sanning du talar?» frågar honom Kristina, vartill Olof svarar: »Det är ej ännu, men det kommer att bli — tills det i sin ordning blir lögn!» Och ännu utförligare undfägnar han sin stackars mor, som redan här är mer sympatiskt tecknad, med sin Buckleska skepticism. Det blir därför något förvånande, då han, efter att ha fått höra budskapet om segern i ett brev från Brask, där denne säger honom att vad han hållit för sanning av ett kommande släkte skall stämplas som lögn, står alldeles förkrossad: »Det var en tanke som dödar.» I versupplagan, där ju också denna scen förekommer, är dess verkan ej på detta sätt på förhand spolierad.

Trots dessa inkonsekvenser, som närmast ha sitt upphov i Strindbergs lust att vid varje tillfälle bära fram sin Buckleska skepticism, har dock Strindberg delvis utrustat Olof med sina egna drag. Men det råder dock en avsevärd skillnad mellan hans personliga ställning till honom och till Kymendödramats hjälte. I det första dramat hade Olof varit en spegel-

bild av författaren, sådan han kände sig vara i det ögonblick han nedskrev dramat. I mellandramats Olofgestalt porträtterar han medvetet sig själv i ett yngre, naivare skede, då han ännu kände sig såsom en entusiastisk och optimistisk reformator, och det är dock först i sista akten, som han motvilligt ber om nåd, för att ögonblicket därpå springa upp, »ursinnig av förtrytelse», då Gustaf Vasa ej hört hans bön.

Och på samma sätt speglar Gerts revolutionsfanatism ej längre Strindbergs egen åskådning. Lindberg har träffande sagt, att Gert i mellandramat är »trosviss som en sekterist», och i själva verket kan man konstatera, hur hans frihetsidéer, som ännu i de första akterna verka värmande i sin trosglöd, så småningom övergå till dimmiga fantasterier. Vid sitt sista uppträdande siar han i ett av dödens annalkande underblåst transtillstånd om det inbrytande tusenåriga riket och hyllar Olof som den nye Kristus, vilkens Johannes han själv varit. Olofs meddelaktighet i denne dåraktige bildstormares stämplingar mot kungens liv inskränker sig också här till att han av honom tvungits att såsom bikt mottaga kunskapen om det beramade kungamordet och att han i ett anfall av allmän misstro till världsutvecklingen, som han finner gå i en cirkel, utbrister: »Vad gör en kung mindre när världen ramlar! Jag vill se om det finnes någon Gud, som styrer mig förutan! Rulla din bana, gamla jord, jag skall endast se på och må Guds vilja ske!» Redan här är också samma förändring, som sedan finnes i versupplagan, företagen med själva slutscenen, i det att Gert där ej förekommer, utan det är Olofs

lärjunge, Vilhelm, som utslungar utropet »Avfälling!» Och Olof tröstar sig med den tanke, som sedan fick ett så fullödigt lyriskt uttryck i versupplagan, att samma öde, att bli avfälling från sina ideal, också kommer att en gång drabba hans unge belackare: »Hell dig, yngling, lycka på din färd. Styr högt mot vinden, sky ej stormbyn, ty du skall ändå falla av! Om ock du tar ögnasikte på en av himlens stjärnor, skall din färd ej föra dig på målet, ty själva himlens stjärnor kunna falla.» Gert hade begagnat sig av en liknande bild, då han i det första dramat yttrade till Olof: »Sikta mot skyn, och du skall träffa skogsbrynet.» Skillnaden i innebörd mellan dessa båda uttalanden markerar tydligt förändringen i Strindbergs åskådning mellan de båda dramerna.

Klarast kommer dock denna fram i Gustaf Vasas gestalt. Från att ha varit en representant för den krassa vardagsprosan har kungen i mellandramat höjt sig till en rent övermänsklig storhet. Han är från första stund den ende, som förstått stundens krav; mitt ibland denna samling av förblindade idéfanatici är han den ende, som behållit huvudet kallt. Och med allt detta är han dock innerst den varmaste idealisten, som ej ett ögonblick upphört att tro på den andliga frihetens sak, fastän han inser, att han gagnar den mest genom att ej driva fram reformer mot folkets vilja. I slutakten lättar han sitt bröst för Lars, klagar över det vanvettiga tillståndet i riket, över adelns rovlystnad och prästernas osedlighet men framför allt över de unga frihetsfanatikernas dårskap: »Huru stor var ej min avsikt med denna reformation, huru

vackert tänkte jag mig ej denna stund, då jag skulle få skänka mitt folk den största av alla gåvor — frihet i andliga ting — så tänkte jag, du, i min ungdom — och när jag så kommer med gåvan i handen lyfter man dolken mot mig! O det finnes ögonblick — — — Och vem gjorde det? Icke katolikerna! Icke de gamla som fingo bära fram de största offren, nej just dem jag trodde mig göra så väl! Stackars människor! De vilja vara omyndiga och vid Gud jag skall också behandla dem som barn (Behärskar sin rörelse) — — — Kom hit in i sakristian och sätt upp riksdagskallelsen! Numera frågar jag ingen annan till råds än mig själv och min Gud!»

Denne Gustaf Vasa har redan något av den monumentalitet, som skall utmärka titelfiguren i Strindbergs storslagna 1890-talsdrama, och man kan i viss mån beklaga, att han redan i följande handskrift kommit att ersättas av den betydligt ointressantare marsken, som endast har att tillkännage hans åsikter. Men kanske var denna förändring nödvändig för att ej Olof på nytt skulle komma i skuggan av en större hjältefigur. Och Strindberg behövde också få konungen på något avstånd för att fullt kunna få gehör för sin tanke, att sanningen är relativ och att alla ha rätt. Då man läst mellandramat, har man ju det oemotståndliga intrycket, att Gustaf Vasa ensam har rätt gentemot alla de andra, vilka drivas av ensidig partifanatism. Detta var emellertid ej Strindbergs avsikt, och man märker mycket tydligt på omarbetningarna, vilka ansträngningar han gjort sig för att låta alla de olika personerna och åskådningarna framträda i

förmånlig dager. Det är ej blott den döende katolicismens representant, biskop Brask, som blivit en ståtlig idékämpe, även bipersoner såsom Olofs mor och svartebroder Mårten ha berövats de osympatiska drag, som de hade i Kymendödramat, och blivit mer trohjärtade och naiva i sin religiösa förblindelse.

Å andra sidan har denna strävan att skipa rättvisa mellan de olika parterna ej kunnat undgå att ge dramat en viss tyngd och sävlighet, som ej fanns i den första gestaltningen. Strindberg har fått ett behov av a-parte-monologer och långa principdebatter, som ej funnos i Kymendömanuskriptet, och man har en pinsam känsla av att allt som sker i dramat har en symbolisk undermening. Därmed sammanhänger också, att de ypperliga, miljöskildrande biscenerna och bifigurerna försvunnit. I främsta rummet ölbodscenen, vars strykande Strindberg själv — såsom man kan se av en manuskriptanteckning — fann påkostande, men som han offrade för enhetlighetens skull. Det har kommit något obestämt och tidlöst över verket, som dessutom förlorat en stor del av sin poetiska charm.

* * *

Lindberg har (a. a. s. 103) antagit, att mellandramats hastiga avslutning i december 1874 berodde på att Strindberg ville ha det antaget för Nya teaterns invigning på nyåret 1875. Denna hypotes har visat sig alldeles riktig, ty i Strindbergsarkivet på Kungliga biblioteket finnes numera ett brev till Strindberg från denna teaters chef, Edvard Stjernström, av den 13

februari 1875, där han avböjer stycket. Han finner, att början av stycket ger förväntningar, som ej upp-uppfyllas i fortsättningen, att »de stora världsbekanta namnen» ej äro »uppburna som sig bör» och att man ej får veta »de orsaker, som föranleda händelserna». Bifogande detta brev, skickade Strindberg sitt manuskript till Frans Hedberg med ett brev, som ganska väl målar hans sinnesstämning: »Om jag vore förmögen skulle jag rätteligen förstöra föregående manuskript och göra om saken från början. Detta är omöjligt. Att göra något annat kan jag icke och ändock måste jag, ty den dramatiska konsten är ju så svår och fordrar övning. Jag har fyllt 26 år och har nu icke övat mig på länge. Min pjäs hade urartat till en fix idé, för vilken jag under två års tid försakade allt och ruinerade min ekonomiska ställning... Jag ger mig på nåd och onåd och vill höra om mitt stycke om jag har någon utsikt att kunna få det fram.» Tydligen blev svaret också här nekande, och Strindberg hade nu intet annat val än att omskriva stycket.

Av ett kärleksbrev till en ung flicka, som i original införts i Tjänstekvinnans son (II s. 131 ff.) framgår, att Strindberg börjat redan i maj 1875 och denna gång beslutat att omdikta stycket på vers. Breven till Siri von Essen visa, att han på hösten har första akten färdig och håller på med den andra. Emellertid måtte han ha fastnat i arbetet, ty enligt anteckningar på det fjärde manuskriptet — den första versifierade texten — skola de fyra sista akterna i dramat ha fullbordats först på våren 1876. I ett brev från maj

1876 (Han och hon s. 216) meddelar han, att Mäster Olof är färdig. »Hurra! Det är han som skall göra't. Nu fruktar jag intet mer!»

Versupplagan av Mäster Olof har tillkommit under helt andra förhållanden än mellandramat, som koncipierats och delvis skrivits under en av Strindbergs dystraste perioder, hans hundår i pressen. På hösten 1874 hade Strindberg fått plats som e. o. amanuens i Kungliga biblioteket med titeln kunglig sekreterare. Ännu i Tjänstekvinnans son talar han med oförställd tacksamhet om denna utnämning, som med ett enda slag lyfte honom ur det lägsta journalistproletariatet till vad han själv kallade »den tätaste överklassen». Han kände sig ha återfått det sociala anseende, som han förlorat genom sin ställning i pressen. »Och med socialt anseende följde fina bekantskaper, naturligtvis, och kredit i affärer, och arbetsmarknad. Han levde nu på tidningsskriveri och översättning och satte sig in i sin roll som en reglerad ämbetsman, så gott han kunde» (Tjänstekvinnans son II s. 121). Det var ju också under utarbetandet av versupplagan han gjorde bekantskap med sin blivande första hustru, och de sista akterna i dramat äro skrivna under den tid, då deras kärlek slagit upp i full låga och skilsmässoproceduren redan var i full gång. »Nu ligger världen så öppen och klar och ljus», heter det i samma brev till Siri von Essen, där Strindberg meddelar, att han avslutat dramat. Det är detta, som gör, att han efter att i mellandramat ha tröttkört ämnet nu kan behandla det med en helt ny konstnärlig kraft och en stundom betagande poetisk friskhet.

Å andra sidan hade hans sociala omflyttning gjort avfällingsmotivet personligt aktuellt för honom på ett helt nytt sätt. Då han skrev prosadramat, hade hans »avfall» bestått i att han lämnat studiebanan och övergivit sina religiösa reformplaner för de politiska; då han skrev mellandramat, hade han kommit att tvivla på sina demokratiska frihetsidéer. Då han diktade versupplagan, hade han däremot faktiskt tagit ett steg, som — också av andra — kunde betraktas såsom ett »avfall»; han hade övergivit den frie litteratörens bana, avsvurit det samhällsförbättreri, åt vilket han en gång vigt sitt liv, lämnat sina kamrater i pressen och återinträtt i det ordnade samhället. Visserligen kände han sig lycklig över att vara rangerad, men det satt dock kvar en tagg i hjärtat över att han svikit sitt kall och sökt sig till de feta köttgrytorna. I självbiografien skildrar han, hur han, för att alldeles komma bort från det närvarande, ängsligt undvek varje beröring med aktuella ämnen och kastade sig på sinologien såsom ett sorts opiat. Och i Röda rummet, där Strindberg för sista gången behandlar avfällingsmotivet, har han utförligt skildrat Arvid Falks skrupler över att ha svikit sin livsuppgift, då han lämnat tidningsredaktionen och återinträtt i ämbetsverket. Falk har gjort en nödvändig, men icke dess mindre obestridlig kapitulation. Han har blivit en borgare som alla andra; elden har visserligen ej slocknat, men den slår ej mer upp i lågor.

Då Strindberg börjar författandet av Mäster Olof, är han ännu själv oviss, hur han skall betrakta det steg han tagit. »Jag tror ibland att jag har en

förfärligt stor mission», skriver han i juli 1875 till Siri von Essen (Han och hon s. 17). »Den tanken kommer ofta över mig och dödar då alla andra tankar och känslor — det är då jag skulle kunna glömma allt!» Men i andra ögonblick förefaller honom all idésträvan fullkomligt löjlig. Då han ett par månader senare på nytt arbetar på Mäster Olof, tycker han sig skriva mot bättre samvete, när han söker väcka beundran för sin hjältes idealism. »Jag har hycklat ihop rätt vackra saker under den mest tvivelska sinnesstämning. — Jag tycker M. Olof är en tok, som skulle skickats på ett handelsinstitut — Gud i himlen, vad jag skall skratta en dag, om jag lyckas narra publiken att gråta ett ögonblick» (a. a. s. 45).

Det är i denna vacklande stämning Strindberg skriver den sista versionen av Mäster Olof. Han vill på en gång ge uttryck åt sin tro på sin egen mission och visa upp varför han varit i sin rätt att svika den. Full av stridslust och offervilja sliter sig hans nye Olof ut ur det köksdoftande Strängnäsklostret, som för hans ungdomliga asketism ter sig som ett hednahus. Den bleke och utmärglade kaniken har lyssnat till vindarna, som susa ute i världen, alldeles som Strindberg själv. »Det blåser upp! O den som finge vara med!» Ej ett ögonblick har han tvivlat på sanningen av sin förkunnelse, och det blir därför ett åskslag för honom, då han efter segern på Västerås' riksdag mottager Brasks brev. Men lika litet som Buckles skepticism vid första bekantskapen lyckades släcka Strindbergs idétro, lika litet låter versupplagans Olof till att börja med avkyla sig av tanken, att all

sanning är relativ. I förtrytelsen över att konungen svikit den stora saken, drives han tvärtom över i radikal riktning, och vill kämpa för »den stora frigörelsen, det nya riket, alla martyrers reformation». Och då Gert framkastat ordet, att »en skall dö att alla må leva», står han häpen och svarslös. Gert har träffat hans innersta tanke.

Emellertid har Brasks fråga »Vad är sanning?» väckt tvivlet till liv hos honom, och det är till sist blott med skepsis han lyssnar till Gerts fantastiska tal, om »anden, som nu går genom världen», d. v. s. revolutionens, samhällsomstörtningens ande. »Alla säga, att de följa andens röst i sina hjärtan, och den ena säger svart och den andra vitt! Hur många andar finns det då?» (s. 285).

För denne Olof ställer sig avfallet mindre motbjudande än det gjort för prosadramats hjälte. Fången vid Storkyrkans skampall har mist tron på allt, alldeles som Strindberg efter bekantskapen med Hartmanns skepticism. Redan före avfallet säger han till brodern Lars: »Jag, som dödade en mor med min tro, jag som krossade hjärtan och härjade sinnen, jag som ville bygga ett Guds rike på jorden med min tro! Jag tror nu på intet» (s. 298). Och det är därför knappast mer hans övertygelse, som hindrar honom att bedja om nåd. Det är snarare hans stolthet, som avhåller honom från att böja sig för ett kungligt maktbud. Han vägrar att be om nåd, förrän Luther själv tar tillbaka »ett jota» från sin ungdomstro. Först då marsken låter hämta ett Lutherbrev, där denne förklarar, att om kejsaren säger att två gånger två är fem,

så är det visserligen fem, faller han till föga. Han har nu övertygats om att det är allas lott — också de starkastes — att till sist avfalla från vad de trott vara sanning, och han har därför svaret till hands, då hans älsklingslärjunge, Vilhelm, upprörd kallar honom avfälling.

Man kan mycket väl förstå de motiv, som kommit Strindberg att göra sin nye mäster Olof mer heroisk och manlig än han själv kände sig vara. Han ville visa, att också för en sådan hjälte avfallet måste te sig som en logisk nödvändighet. Liksom Olof skyddar sig bakom Luthers exempel, skyddar sig Strindberg bakom mäster Olofs. Man förstår också, varför i versdramat de nya åskådningarna tillföras Olof utifrån, ej genom egna upplevelser, varför Brasks brev först rubbar hans tro på tillvaron av en absolut sanning, varför en monolog av den gamle biskopen, som han får åhöra, fullbordar hans skepticism och för ut den i ren pessimism och till sist ett Lutherbrev framtvingar hans avbön. Det var ju på samma sätt, på lektyrens väg, genom Buckle och Hartmann, som Strindberg omvänts från sin ungdomsidealism.

Men om man betraktar den nya Olofsgestalten utan att taga hänsyn till dessa personliga motiv, märker man mycket väl, att den kommit att förete påfallande psykologiska luckor. Man får aldrig klart för sig denne Olofs inre utveckling från glödande profet till radikal tvivlare, och det hela har alltför mycket fått formen av en rent intellektuell process. Hans slutliga avfall blir också ett utslag av auktoritetstro och självförnekelse, som man har svårt att tilltro denne viljefaste hjälte.

Versupplagans mäster Olof slutar ju med att uttrycka sin tillfredsställelse över att vara i land och tillvinka den djärve seglaren ute på fjärden ett skadeglatt »lycka till», viss om att också han en gång skall komma att avfalla från målet. Men trots den triumferande tonen känner man på sig, att Strindberg innerst ej är odelat belåten med sin hjältes kapitulation, lika litet som med sin egen. Han kände på sig, att det dock måste ha brustit något i denna stolta ynglingasjäl. Och i det ett år senare diktade Efterspelet återfinna vi också den åldrade Olaus Petri, nu välbeställd pastor primarius och helt olik den bleke kanik, om vilken borgarna berätta, att han en gång i sin reformiver »rev ner himmel och rev upp jord»:

Där ser I nu, huru fet och from
den gudsman blev, se'n han fick mat i krävan,
förr kunde han ryta med fruktan och bävan,
men när magen blev full, så blev munnen tom.

I sin av lysande ironi burna skildring av denne däste prästman, som längtar hem till mor och gröten, har Strindberg skapat en föregångare till den förborgerligade Arvid Falk. Det är en dödsdom han uttalar över sin hjälte, men i och med detsamma har han själv i viss mån avsvurit sin gemenskap med honom. Ty trots allt förstod Strindberg, att han aldrig kunde förvandlas till en fet och lycklig familjefader utan intresse för livsfrågorna. Visserligen förefaller Arvid Falk vid slutet av Röda rummet för de flesta av sina gamla kamrater såsom andligt död, men Borg träffar säkert sanningen, då han säger, att Falk känner, att han skulle kunna brinna upp, om han gav

luft åt sin lågande fanatism, och därför släcker den med stränga, torra studier: »Men jag tror icke det lyckas honom, ty hur han lägger band på sig så fruktar jag en gång en explosion» (s. 374).

I motsats till vad som varit fallet i de föregående redaktionerna dominerar verkligen Olof versupplagan; de forna huvudfigurerna föras huvudsakligen fram för att representera honom motsatta synpunkter och ha till stor del förlorat självständig karaktär. Gustaf Vasas visa ord förkunnas genomgående av marsken, och av Gerts roll finnas endast brottstycken kvar, vilka knappast ge någon klar bild av hans personlighet. Den skarpaste profilen har egentligen biskop Brask, vars barska repliker höra till de yppersta i stycket. Man erinrar sig hans överlägsna ord om den unge kaniken: »Återigen en stackars yngling som har funnit sanningen!» eller hans avkylande svar på Olofs hetsiga försäkran, att kyrkan från denna stund har en strid på liv och död: »Tala icke så stora ord, min vän, det finns icke så stora ting i denna lilla världen!» (s. 212). Men också han mister till en del sin egenart genom att bli ett språkrör för författarens idéer. Det förefaller knappast förenligt med hans tillknäppta skaplynne att skriva det för dramats handling så betydelsefulla brevet till Olof efter besluten på Västerås' riksdag, och ännu orimligare verkar hans stora monolog i slutakten, där han förkunnar sig ha kämpat för en lögn, som en gång varit sanning, och frågar sig vad sanning egentligen är.

I själva verket förlamas huvudpersonernas uppträdande också av Strindbergs fasta beslut att låta »alla

ha rätt». I praktiken innebär detta egentligen, att alla förr eller senare komma till insikt om sanningens relativitet. Gustaf Vasa blir segraren i kampen, därför att han från början inriktat sin politik efter denna visa regel, och dramats gång skall ju visa, hur Olof själv så småningom ser alla sina föreställningar om bestående sanningar vackla och till sist förtvivlad brottas med den fråga, som utgör dramats egentliga ledmotiv: »Vad är sanning?»

Det är därför i versupplagan liksom i den första prosaversionen bifigurerna och de utom dramats egentliga handling liggande scenerna, som blivit de mest levande. Efter att i mellandramat ha försökt att inskränka det hela till en principdebatt, har Strindberg nu, vis av skadan, i någon mån återgått till sin första kompositionsmetod. Men i stället för de utrangerade personerna och scenerna har han ofta insatt helt andra, och det är egentligen dessa nytilldiktningar, som skänka dramat dess poetiska värde.

Den första akten är ju så gott som helt omskriven och har i sin nya gestalt närmast fått prägeln av en sorts prolog, en kompositionsteknik, som Strindberg bibehöll även i sina närmaste historiska dramer. Men den fyller också på ett utmärkt sätt sin plats i dramats arkitektonik, genom att ge intryck av den katolska kyrkans förfall och på samma gång låta dess representanter framträda i ett mer mänskligt ljus än vad de gjorde i det förra dramat. Man saknar den fina psykologiska analys av Olof, som fanns i prosaversionen, men man får i gengäld en förklaring till hans indignation och till hans reformatorsgärning.

Redan inledningsscenen mellan den från jakten återvände, fete och jovialiske Mårten och den stackars novisen, som sitter bunden vid skampålen, är rent ypperlig i sin frodiga humor, och då sedan Jöns Beldenacke och konfessorn, välplägade och cyniskt glada, komma ut genom dörren till refektoriet, varifrån en doft av stek och vin dunstar ut, ha vi en fulländad tavla i en stil, som Strindberg egentligen ej förut försökt sig på. Man märker, att han sedan prosaupplagans tillkomst drivit historiska studier och lärt sig att på ett helt annat sätt än förr fånga själva tidsdoften, att han ej längre utan vidare kastar in nutidspersoner och nutidsfraser i den historiska ramen. Och dock förefaller mig även denna berömda klosterskildring i originalitet och förbluffande realism underlägsen prosaversionens nu strukna ölbodscen. Trots allt erinrar den både i motiv och kolorit en smula om samtidens granna historiska genremålningar.

Då Strindberg i fortsättningen av dramat i det hela följer scengången från de tidigare versionerna, kan han naturligtvis ej tillämpa samma stil, även om han här och där med god effekt kastar in en »touche» lokalfärg. I det hela taget äro de nydiktade partierna ej mer tidstrogna än prosaupplagan. Ej ens dramats lyriska glansscen, Olofs stora monolog vid moderns dödsbädd, har något femtonhundratalsmässigt över sig och står ej heller i något starkare samband med dramats egentliga handling. Det är Strindberg själv, som får ordet, och han skapar här sitt första fulländade lyriska mästerverk. Det formar sig till en hymn till fäderne-staden, alldeles som inledningen till Röda rummet, vil-

ken den för övrigt på flera punkter konstnärligt förebådar.

Versupplagans mäster Olof visar sig betydligt mer hänsynsfull mot modern än prosaversionens — en förändring, som f. ö. redan börjat i mellandramat. Han pinar henne ej alls så brutalt med sina nya idéer, söker i det längsta att förskona henne från kännedomen om sitt kätteri, och då hon dött, säger han till brodern Lars: »Jag är nöjd att hon dog, eljest hade hon fått mig till att tillbedja helgonben, ty jag måtte ha älskat henne ändå» (s. 280). I motsvarande replik i prosaversionen hade Olof prisat Gud för att modern dött, då han eljest skulle ha frestats att påskynda hennes hädangång. Också modern själv har i versupplagan blivit förändrad till en enkel och trohjärtad gammal kvinna, som håller fast vid de fäderneärvda bruken, är varmt fästad vid sonen och djupt sörjer över att han blivit förtappad. De förut så pinsamma scenerna med modern höra nu till dramats mjukaste och vackraste, så mycket mer som också broder Mårten blivit en välmenande och sympatisk stackars syndare, som är svag för jakt och god mat, men eljest söker att så mycket som möjligt medla mellan mor och son.

Det är också tydligt, att Strindbergs avsikt från början varit att göra scenerna mellan Olof och Kristina ljusare än i prosaversionen. I det ovannämnda kärleksbrevet från våren 1875 talar han om att han nu ser tillvaron i nytt ljus. »Det, som fattades, den där innerligheten, den där kärleken, som ni kallade det och som jag aldrig kunde förstå, den — ja, nu vet jag vad den

är — och nu måste jag göra om stycket — på vers» (Tjänstekvinnans son II s. 138). Men denna vårliga kärleksdröm blev av kort varaktighet, och då Strindberg omdiktade scenen i mäster Olofs arbetsrum, byggde han på andra erotiska erfarenheter. I ett av de första breven till Siri von Essen från sommaren 1875, vilket tyvärr just på den punkten har en lakun, talar han om ett kärleksförhållande, som han haft för ett år sedan och varom han också berättat i Tjänstekvinnans son. »Detta var historien om Mäster Olofs Christina. — Jag skulle vilja bränna upp pjäsen bara för modellens skull! Tänk, det är hon som sitter där och syr — så satt hon — Gud bevare mitt arma förnuft» (Han och hon, s. 16). Och i ett senare brev av den 10 januari 1876 berättar han: »Jag var älskad en gång, men det var av djävulen; hon älskade mig endast för att hämnas sitt kön; hon hade svurit att göra mig lika liten som hon själv; hennes uppgift var att draga mig från arbetet, att fördunkla mitt mål, att störta mig, för att hon sedan skulle få äga mig hel och hållen!» (a. a. s. 671). Det är tydligt, att dessa ord, som på ett förvånande sätt föregripa Strindbergs kvinnouppfattning under Giftaskampanjens år, beröra alldeles samma kärleksepisod, och de ange också grundtemat i konflikten mellan Olof och Kristina i versdramat. Det hade ju redan tangerats i prosaversionen, men föres här fram med betydligt större skärpa. Kristina är svartsjuk på Olofs arbete, som han älskar högre än henne. »O, vad jag hatar dessa papper!» Och Olof svarar (s. 253):

Om jag tog dig på orden,
du hatade mig, ty du hatar min plikt.
Du vill mig ha som en Simson på knä,
när först du honom om trohet tiggt,
du tar hans styrka, att sedan få se,
det han ej var större än du, än i alla!
Det är din hämnd, du svaga Delila,
och många fler än för svärd och bila
för dina blickar har du sett falla!

Det är Strindbergs kvinnouppfattning, som här bryter fram med en nästan brutal våldsamhet och illustreras av samma bild, som sedermera aldrig skall upphöra att förfölja honom ända till de sista åren, bilden av kvinnan som Delila, vilken klipper mannens styrkas hår, förnedrar och försvagar honom, drar honom bort från hans höga mål, och allt detta för att hämnas sitt köns svaghet.

Det lider väl intet tvivel om att Strindberg, då han nedskrev denna passage, snarast delade sin hjältes uppfattning om kvinnan, men yttre skäl — icke minst hänsynen till den blivande makan — kommo honom att skifta ljus och skugga tämligen jämnt och att till sist låta Kristina i viss mån framstå som mer sympatisk än maken.

Kristinas första svar på Olofs klagan utgör i själva verket en lika häftig replik från kvinnokönets sida (s. 253):

Det var blott jag,
som skulle dig älska natt och dag,
men du mig endast, när göromål
ej togo din tid. Jag skulle dela
din kärlek med den jag ej tål,
den jag ej känner, som du kallar ditt mål,
ditt verk, detta spöke!

Hon känner, att hon också har plikter att åberopa sig på, och då Olof ej vill låta henne dela hans tankar, bryter hon med honom. Vid moderns dödsbädd förklarar hon för Olofs broder Lars, att hon hatar honom och anser sig ha mist hans kärlek. Men olyckan förenar dem på nytt, och i sista akten, då Olof skall undergå sin dom, bekänner hon för Lars, att hon ännu tror på honom och ännu älskar honom. »Kärleken är dock något?» säger Lars, och Kristina svarar: »Ja, frände, den måste vara något!» (s. 293).

Kristinaepisoderna i versupplagan äro redan på väg att bryta sig ut ur styckets ram och bilda ett litet drama för sig, ej så olikt Herr Bengts hustru, där mannens uppgående i sitt arbete på samma sätt spränger ett äktenskap, som i det kritiska ögonblicket på nytt smides samman genom kärlekens oemotståndliga naturmakt. I Mäster Olof har det hela stannat vid en ansats, därför att Strindberg själv ännu är alltför osäker i sin ståndpunkt och har för litet personlig erfarenhet att bygga på. Han klagar också i ett brev till Siri von Essen: »Christina blir allt dunklare vilket är det rådligaste, ty jag vet snart nog icke hur jag skall behandla en så odramatisk figur som ett fruntimmer — jag har använt alla möjliga hjälpböcker som finnas i K. Biblioteket, men det står ingenting om dem eller också äro uppgifterna så stridiga — som i verkligheten!» (s. 54). I själva verket har Kristinafiguren blivit betydligt svårbegripligare än i prosaversionen, och Olofs äktenskapskonflikt förefaller egentligen ha mycket litet med det övriga dramat att göra.

Annars är ju versdramat obestridligt fastare byggt

än prosaversionen. Intrigen är befriad från alla Scribeska inslag, händelserna äro ordentligt förberedda och verka ej så överraskande och omotiverade. Men å andra sidan saknar man det sjudande liv och den friska omedelbarhet, som utmärkte prosaupplagan. Versupplagan är ett reflexionens barn, den är felfriare, men också ointressantare.

Även den partiellt införda knittelversen har ej obetingat varit till dramats fördel. Den gör vanligtvis en förträfflig verkan i de nydiktade delarna, så till exempel i första akten, och naturligtvis i de lyriska passagerna. Man behöver blott jämföra Olofs slutreplik till den unge Vilhelm med den delvis ordagrant lika prosaformuleringen i mellandramat för att konstatera, hur mycket den vunnit i poetisk glans. Men det ställer sig annorlunda, då Strindberg skall begagna den för att omkläda mer vardagliga dialogpartier från sina tidigare versioner. Han säger sig i ett brev till Warburg (a. a. V. s. 446) ha låtit knitteln »störta ner på rimmen — så har jag trott mig få fram rimkrönikans medeltidsmusik». Men en knittelvers av ett sådant snitt fordrar en naiv och arkaiserande dialog, och därför blir det lätt en stilbrytning mellan vers och innehåll i de resonerande partierna. Versen blir stundom en smula stel och ordrik, och man märker också, att den har en viss tendens att binda den mellanliggande prosadialogen, som mist ganska mycket av den sälta och realism, som den ägde i prosadramat.

Om sålunda versupplagan på flera punkter tillmötesgått den romantiskt-akademiska kritiken i sin

litterära utformning, är det klart, att den samtidigt blivit ännu mer negativ till idéinnehållet än prosaversionen och därför knappast kunde befinnas mer acceptabel för uppförande. Strindberg berättar också i ett brev till Warburg (tryckt i Ill. Sv. Litt.-hist. V. s. 446), att han på hösten 1876 fått tillbaka stycket från Kungliga teatern, dit det inlämnats, »med förklaring att det innehöll nihilism och hädelser, vore för tröstlöst o. d.»

Säkerligen bidrog denna kritik ej så litet till att Strindberg i det år 1877 tilldiktade Efterspelet förde ut sin pessimism i dess skarpaste form. Han ville säkert därmed, såsom Lindström framhållit (a. a. s. 40), ge den metafysiska förklaringen till tröstlösheten i dramat och på samma gång håna det populära kravet på ett försonande slut.

Detta Efterspel, vars skildring av mäster-Olof-figuren jag redan tidigare behandlat, bildar ju en högst originell tillsats till dramat. Det är första gången Strindberg försöker sig i fantastiskt-symbolisk genre, som han egentligen först efter Infernokrisen skulle bli fullt förtrogen med. Han har själv på en manuskriptanteckning varit angelägen att påpeka, att Efterspelet skrivits innan han läst Rydbergs Prometheus och Ahasverus, och det finnes ingen anledning att betvivla denna uppgift. Även den likhet, som man skulle kunna finna med de båda förspelen till Faust, på teatern och i himlen, är väl av en mer tillfällig art. För Strindberg, som börjat sitt drama med en repetition av Tobiæ Comedia, föll det sig ganska naturligt att avsluta det med uppförandet av ett mysteriespel.

Inledningen, som i den tidigaste texten placerats på Stortorgets julmarknad och i den definitiva versionen förflyttats till en vårfest utanför norra stadsporten, ger oss en första, rent ypperligt gjord glimt av »gamla Stockholm». Vi se där borgare, som samlats till dans och lek och som vid ölstånkorna viska om den välfödde pastor primarius »med näsa som ett spjäll», vilken sitter vid muren och ler åt allt flams och flitter i sällskap med sina två söner. I själva verket har mäster Olof redan börjat längta hem till kvällsvarden och är trött på all »gyckel och flärd», som han ser kring sig, men de små vilja så gärna stanna för att se »charlatan, som går på svärdet och väljer musköten». Och den ene, Reginald, talar sig så varm om det nöje, som han skulle ha av att se på det »mummeri», som man står i begrepp att ge, att Olof till sist ger efter: »Det blir väl ej värre än att mor får oss banna.»

Och så få de nu se några scener ur ett skådespel »De Creatione et Sententia vera Mundi». Det yttre uppslaget till detta mysterium om skapelsen och syndafallet har Strindberg säkerligen fått från vårt gamla 1500-talsdrama De Creatione Mundi, som behandlar samma ämne, men naturligtvis har han här begagnat tillfället att i kort sammandrag framlägga den Hartmannska filosofien, som han just vid denna tid blivit ännu mer förtrogen med. Då han diktade Efterspelet, arbetade han tillsammans med några kamrater på en översättning till svenska av Det omedvetnas filosofi. Enligt denna är ju vårt olyckliga universum ett verk av den omedvetna blinda viljan, och det är det

logiska, medvetna hos oss, som till sist skall kunna frigöra sig från viljan och därmed slunga tillbaka hela världen i det intet, varur den uppstått. Genom att befria sig från illusionerna skall mänskligheten till sist kunna förlösas från tillvarons kval, och även Gud själv, det absoluta, blir på detta sätt frigjort från den osalighet, vari det råkat genom viljans oförnuftiga livstrånad.

Denna filosofi är ju redan en sorts mytologi, och Strindberg kunde därför utan större svårighet omgestalta den till en mytologisk kamp mellan Gud och Lucifer, över vilka han låter den endast på personlistan förekommande »Den evige» trona. Då Gud ju är universums skapare, blir han för Strindberg representanten för den oförnuftiga livsviljan, som skapar en värld blott för att se hur människorna ävlas och lida. Lucifer säger också till honom: »Din onda vilja kräver lidande och fördärv.» Han säger sig skänka människorna tanken, »då du slog dem med inbillningens blindhet». I själva verket är Lucifer den goda makten, som söker lära människorna, att livet är ett ont och att de blott leva »till gudarnes förströelse». Han söker också att skänka dem »befrielsens gåva — döden». Men Lucifer blir bunden, därigenom att Gud skänker människorna kärleken och därmed förmågan att föröka sig. Förgäves sänder han sin son till jorden, för att säga dem sanningen, och »genom sin död borttaga dödens förskräckelse och lära dem dö!» Människorna vilja ej lyssna till honom och tro, att han »haver djävulen». Här avbrytes mysteriet av röster från publiken, som kräva ett försonande slut

på stycket, och då teaterledaren ej kan skänka dem något dylikt, rusa de upp på scenen för att slå honom.

Min kortfattade redogörelse torde visa, att Strindberg utan vidare överflyttat den Hartmannska metafysiken i sitt Efterspel, och för sitt djärva omkastande av rollerna, i det han låtit Gud bli den onda makten och Lucifer den goda, kunde han utom den filosofiska konsekvensen åberopa sig på talrika föregångare från nyromantikens tid, hos oss Almquist i Ormus och Ahriman.

Men det är tvivelsutan också fullt riktigt, då Strindberg själv i sin redogörelse för Efterspelet i Tjänstekvinnans son (II s. 158) sätter det i samband med rent personliga föreställningar om att världen regeras av onda makter, mot vilka det goda för en fruktlös kamp. Han säger sig själv ha haft dessa föreställningar alltsedan barndomen, och han har tidigare berättat, hur han under sin svåra kris år 1873 fullt utvecklat denna åskådning under minnen av Ormus och Ahriman. »Det föreföll honom så enkelt, att denna värld av lögner, av svek, av smärtor vore regerad av en ond makt, åt vilken den Högste upplåtit makten. Han kämpade sålunda mot den onde, och Gud, den gode, satt och såg på, med händerna i kors. Denna feberreligion hängde länge i och var ett slags tröst, emedan den gjorde honom oansvarig för de klammerier han genom brist på förutseende hade iråkat» (Tjänstekvinnans son II s. 88 f.)[1]

Denna beskrivning är ju gjord först 1886 och kan därför vara influerad såväl av Hartmann som av mytologien i Efterspelet. Men detta betyder mindre gent-

[1] Jfr Lindström a. a. s. 40.

emot det obestridliga faktum, att Strindberg — såsom man också kan se av hans tidigaste ungdomsbrev — verkligen var behärskad av en sorts demonologisk tro på att världen behärskades av onda och mot människan illvilliga makter, en tro, som just brukade hemsöka honom under depressionsperioderna. Det är därför man ej förvånar sig över att redan i Efterspelet finna Lucifer uttala tanken att människorna leva »blott till gudarnes förströelse», alltså samma grundtanke som under Strindbergs svåraste kris fick sitt uttryck i Infernos bekanta slutord: »Ett nytt skämt av gudarne, som storskratta när vi gråta heta tårar.» I den epilog, varmed Strindberg förság Inferno, skulle han också erinra om det »mysterium», som han infört i Mäster Olofs versupplaga och där han ansåg sig ha profeterat om de prövningar, som han själv skulle komma att utstå av »denna världens furste».

* * *

Någon gång under år 1875, antagligen efter mellandramats refuserande, försökte Strindberg sin lycka som lustspelsförfattare med den lilla komedien Anno fyrtioåtta, som för oss har sitt egentliga intresse såsom en förstudie till Röda rummet och ett första försök av Strindberg att tillägna sig den moderna franska nutidskomediens teknik. Det är nämligen tydligt, att styckets placering till år 1848 endast vållats av diskretionsskäl och att Strindberg närmast hoppats att kunna åstadkomma en motsvarighet till Augiers politiska komedier, vilka ju redan på nordisk mark efterbildats i Björnsons första nutidsdramer.

Detta visar sig särskilt i teckningen av styckets huvudperson, den rike, pösige och okunnige bryggaren Larsson, som i stycket kallas borgarkungen och i själva verket är en ättling till sådana typer som Augiers Poirier eller Maréchal. Släktskapen med det franska dramat kommer redan fram i den presentation som styckets resonör, en kunglig sekter, ger av bryggaren i en replik, vilken verkar såsom direkt avtryckt ur någon av andra kejsardömets komedier: »Ni har inträde i detta borgarhus, berömt för sin rikedom, sin frikostighet och sitt fina vett; ni har önskat se en värdig representant av det tredje ståndet, samma stånd, som genom den stora revolutionen tillkämpade sig de mänskliga rättigheterna att gå på fyra fötter i kungligt livré, vilket förut var dem nekat! — Se här borgarkungens livegna!» (Ungdomsdramer s. 259).

Som man ser, är Larsson alldeles som borgarmatadorerna hos Augier monarkist, och den ganska tarvliga huvudintrigen visar, hur han av sin radikale brorson luras att skriva sitt namn under en inbjudan till en reformbankett, samtidigt med att han vill återupptaga sin urreaktionära motion om en särskild dräkt för tjänstefolk. Emellertid löses den politiska härva, i vilken han invecklat sig, genom utbrottet av 1848 års revolution, och det hela slutar på franskt vis med att han lockas att gifta bort sin dotter med en ung målare, som han förut ansett vara ett alltför tarvligt parti, varpå han avslutar dramat med en stolt tirad i fransk stil: »Mitt herrskap! Revolutionens åskor ha tystnat; det svärd, anarkiens och våldets, som hängt över vårt fäderneslands huvud, är stucket i

skidan: låtom oss vid en glad aftonmåltid glömma det skedda och med varandra fira fredens återställande i skötet av familjen, där intet missljud skall störa vår samvaro» (s. 328).

Vid sidan av dessa försök i den högre franska komedistilen föra en hel del av styckets typer och situationer de gamla svenska lustspelstraditionerna från Blanches dagar i minnet. Då den teatervurmande bokhållaren Lundquist sjunger svärmiska kärleksduetter med pianostämmaren eller pastorsadjunkten Gren gör sina ständigt återupprepade och ständigt lika fruktlösa befrielseförsök från sin bedagade och lipiga fästmö, finner man sig återförsatt i 1840-talets scenvärld, om också ej i dess verklighetsmiljö. I andra akten har Strindberg till och med begagnat sig av Blanches maner att uppdela scenen i två, av en vägg skilda rum, i vilka åskådaren samtidigt blickar in och där två av varandra oberoende konversationer samtidigt föras.

Det självständiga inslaget i denna synnerligen ofullkomliga komedi utgöres av de typer och situationer, som hämtats direkt från Strindbergs egen Röda-rumsperiod. Redan i juli 1875 hade Strindberg i ett brev till Siri von Essen (Han och hon s. 6) uttryckt sin längtan att få skriva Röda rummets historia. »Det skulle bli vår tids historia i sammandrag.» Innan han vågat sig på denna uppgift, har han roat sig med att föra fram sina upplevelser och figurer i dramatisk form. Den teatervurmande bokhållaren är sålunda ett första utkast till Rehnhjelm i Röda rummet och har dessutom fått övertaga Olle Montanus' roll, i det han

på ett arbetarmöte håller ett föredrag om Arbetets ära, som har omisskännliga likheter med Olles tal »Om Sverige». Målaren Per förebådar romanens Sellén och får vid styckets slut samma välförtjänta framgång som denne, i det han får sälja en tavla och blir agréé vid Akademien. En äldre aktör Klinger motsvarar romanens Fahlander, och bryggarens brorson Arvid, som får sitt stora poem kastat i en tidningsredaktörs papperskorg och i stället erbjudes en illa avlönad korrekturläsarplats i Den konservative, är naturligtvis liksom Arvid Falk representant för författaren själv. Han bildar alldeles som i romanen förbindelselänken mellan den kälkborgarvärld, som företrädes av bryggare Larsson och hans umgänge, och artisternas bohemkrets.

Det lilla lustspelets bästa parti är den första aktens skildring av ett dopkalas hos bryggare Larsson, en förstudie till Röda rummets glansnummer, den odödliga sexan på Österlånggatan, med vilken den till och med har iscensättningen och accessoarerna gemensamma. Här lämnar bryggaren sina later av pösig fransk borgarkung och blir genuin stockholmsk kälkborgare av samma snitt som Carl Nicolaus Falk. I den tredje scenen, där hans fattige umgängesbroder, komministeradjunkten Gren, med ömklig min drar fram en omsättningsrevers ur fickan och bönfaller om hans underskrift, beter han sig på samma högdragna sätt som Carl Nicolaus mot sin lånesökande vän Levin: »Du känner mina principer, men för din skull har jag gjort det! Du vet, att jag gärna hjälper vetenskapens och konstens idkare» o. s. v. Men då

adjunkten ytterligare vill låna kontanter till omsättningen, blir han förargad: »Gamla karlen ska behöva låna pengar: fy! Se här har du ditt kräk. Kom inte igen en gång till! Börja nu dra upp buteljerna; jag ska strax vara igen» (s. 258). Vi få också höra, att den förtryckte adjunkten har samma skyldighet som magister Nyström i Röda rummet, att vid festliga tillfällen hålla smickrande tal till värdfolket, sjunga visor och fram på natten föredraga tvetydiga poem. Och litet längre fram få vi mycket riktigt se bryggaren dunka sin trogne slav i ryggen med orden: »Se så, gamle Gren, var rolig nu! Tag den där Åhlströmska biten, du vet, så ska vi låta herr Klinger sjunga 'O Isis' sen», vartill adjunkten sävligt svarar: »Min bäste bror, jag är verkligen så trött, för jag har haft två lik före middan; men lite senare.» Larsson ger honom en förargad blick: »Alltid skall du vara ogen, när jag ber dig om något, men vänta du!» (s. 262).

I dylika små replikskiften, som förekomma här och var i dramat, har Strindberg frigjort sig från den franska komediens pomaderade spiritualitet och fullkomligt attrapperat vardagstonen i de borgarkretsar, där han rört sig, liksom han i samtalen mellan artisterna fått fram något av rappheten och klatschigheten i deras jargon. Denna samtalsstil fortsätter linjen från de realistiska biepisoderna i Mäster Olofs prosaupplaga. Men det var ej närmast inom dramat som Strindberg skulle komma att färdigbilda den. Det var i Röda rummet och Giftasnovellerna. Först när han där vunnit mästerskapet, vågade han sig på nytt ut på det realistiska nutidsdramats mark.

DE HISTORISKA 1880-TALSDRAMERNA

Såsom jag i föregående kapitel framhållit, borde Strindbergs väg efter Mäster Olof konsekvent ha gått emot det moderna nutidsdramat, och han hade ju redan före fullbordandet av versupplagan försökt sig i denna riktning med Anno fyrtioåtta. Då detta lustspel misslyckades och dessutom Björnsons En fallit och Redaktören åstadkommo den reform inom det skandinaviska dramat, som han drömt om, gav han tillsvidare upp försöket, så mycket hellre, som han ju genom Från fjärdingen och svartbäcken övertygat sig om sin förmåga att i berättarform skildra nutidsliv och sedermera år 1879 genom Röda rummet skulle erövra sig den rangplats i den nordiska litteraturen, som han förgäves sökt ernå med Mäster Olof. Skulle man sätta tro till skildringarna i En dåres försvarstal (ss. 20 o. 22), ha de historiska åttiotalsdramerna tillkommit mot hans litterära övertygelse för att förskaffa hans hustru tacksamma roller och förhjälpa henne till engagemang. Det är delvis sant, att Strindberg skrev dem för hustruns räkning, men faktiskt voro de »lämpliga reformer inom den dramatiska konsten», som han säger sig sedan länge ha drömt om, ännu ganska oklara för honom, och han var ej heller blind för att han själv hade lättast att komma fram och vinna erkännande på scenen just

med romantiskt-historisk dramatik. I någon mån vann den terräng för honom inom de kretsar, som han sårat med sin romandiktning. Det låg också nära till hands för honom att behandla historiska ämnen just nu, då han sysslade med historiska studier för Gamla Stockholm och Svenska Folket, och efter Det nya riket skulle han ju också i sin prosadiktning övergå till detta fält med Svenska öden och äventyr.

Dramatiskt sett beteckna knappast de tre nu författade dramerna, Gillets hemlighet, Lycko-Pers resa och Herr Bengts hustru något steg framåt. Snarare måste man säga, att Strindberg i dem återvänder till en mer traditionell form för dramatik än den han försökt sig med i prosaupplagan av Mäster Olof. Men ur innehållssynpunkt äro alla de tre dramerna av stort intresse. Gillets hemlighet tar upp vedergällningsidéer, vilka sedermera förvånande oförändrade skola återvända i Strindbergs Infernodramatik och har dessutom sin betydelse som en personlig bikt om de hårda strider, som Mäster Olofs författare haft att kämpa för sitt konstnärskall. Lycko-Pers resa, som delvis är fylld av samhällskritik i samma anda som Det nya rikets, innehåller tillika i sagospelets lätta form en proklamation av Strindbergs realistiska program. Herr Bengts hustru är slutligen hans första inlägg i den för honom så ödesdigra Dukkehjemsstriden. Litterärt sett stå alla de tre dramerna under Ibsens inflytande, och man kan till och med för varje drama ange ett bestämt Ibsenverk som förebild. Men man märker, hur den aktuella tendensen, som i Gillets hemlighet ännu är alldeles dold i det historiska stoffet och i Lycko-

Pers resa egentligen kommer fram i den tredje akten, så fullkomligt genomsyrar Herr Bengts hustru, att den historiska dräkten snarast förefaller som en anomali.

* * *

Gillets hemlighet, som enligt anteckningar på manuskriptet[1] började författas i november 1879, alltså omedelbart efter Röda rummet och avslutades på nyåret 1880, behandlar som bekant tävlingsstriden mellan tvenne byggmästare, Jacques och Sten, om rätten att få bygga Uppsala domkyrka färdig. Genom kotteriintriger lyckas den själviske, skrytsamme och idélöse Jacques att bli utnämnd till Sankt-Lars-gillets ålderman, och han svär falskt på att han känner gillets förlorade hemlighet. Han lyckas också få gillelådan i sin ägo, men kan ej tyda hemligheten, och det torn han bygger på domkyrkan rasar ned. Hans medtävlare, den duglige och osjälviske entusiasten Sten, som fått sin byggnadsplan kasserad av Jacques och degraderats från mästare till gesäll, blir nu i stället ålderman, och han tolkar också gillets hemlighet.

Strindberg har själv i Tal till svenska nationen (s. 93) förklarat, att han med kyrkvalvets instörtande symboliserat det förtärande tvivlet och med gillets bortkomna hemlighet den förlorade tron. Detta uttalande pekar tydligt på den likhet med Ibsens Kongsemnerne, som också framhållits av flera for-

[1] Landquists anmärkningar i S. S. Tidiga 80-tals-dramer s. 385.

skare. Liksom Skule stjäl kungatanken, men ej har krafter att förverkliga den, har Jacques stulit gillelådan för att komma åt hemligheten, men den har blivit lika gagnlös för honom som kungatanken för Skule. »I besitter hemligheten. O! att I kunde begagna den!» säger domherren till honom (s. 34). Han kan ej tolka hemligheten, han kan ej fullända domkyrkan, därför att han saknar egna idéer, därför att han innerst täres av tvivel på sig själv. »Han är som en ofruktsam kvinna, som avundas andras barn», säger Sten om honom (s. 32). Repliken är så gott som hämtad ur Kongsemnerne, där Jatgejr skald med alldeles samma undermening säger till Skule: »Herre, jeg er ikke ufrugtbar; jeg har egne børn; jeg trænger ikke til at elske andres.» Och hela den Ibsenska tron på det födda kallets oundgänglighet finnes i en sedan struken replik i handskriften av narren Claus till Jacques: »Du var slagen en gång till en slant och du kunde aldrig bli en daler» (s. 404).

Att det i Gillets hemlighet likaväl som i Kongsemnerne gäller diktarkallet, är påtagligt för varje läsare, och den symboliska omklädnad Strindberg valt ligger ju nästan närmare till hands än Ibsens. Därigenom kan man också förklara, att Ibsen själv mer än ett decennium senare i Byggmester Solness skulle upptaga fullkomligt samma symbolik med det störtande tornet med en icke alltför avvikande undermening, något som Strindberg naturligtvis betraktade såsom ett lån från Gillets hemlighet.

Att Strindberg just valde striden om fullbordandet av Uppsala domkyrka berodde emellertid på aktu-

ella tidsomständigheter. Filosofie kandidat Magnhild Fulton har i en opublicerad uppsats fäst uppmärksamheten på att han tydligen inspirerats av den just då pågående tvisten om Uppsala domkyrkas restauration och har bestyrkt detta genom några bland hans förarbeten till Svenska Folket (Nord. Museet) befintliga anteckningar om denna fråga, som Strindberg tydligen tänkte behandla i en tidningsartikel.

Just år 1875, då Strindberg enligt sin uppgift på manuskriptet först planerade Gillets hemlighet, hade arkitekten Zettervall framlagt sitt förslag till restaurering av domkyrkan i fransk stil, som gillades av Uppsala domkapitel, men kritiserades av överintendentsämbetet, vilket som motförslag framlade det av dåvarande arkitektureleven Grundström utarbetade, på mer historisk grund fotade förslaget. De båda förslagen blevo bekanta genom tidnings- och tidskriftsartiklar, och man tog parti för och emot.

Strindberg tog Grundströms parti, och man ser av den tilltänkta uppsatsen, som bär titeln »När byggdes Uppsala domkyrka», att han tänkte bevisa, att den franske arkitekten Etienne de Bonneuil ej betytt så mycket för kyrkan, som var grundad och delvis uppförd, då han kom till Sverige, och att det alltså vore oriktigt att verkställa en restaurering enligt hans grundplan. Han hånar också de fruktlösa försök, som Zettervalls trogne vapendragare, ärkebiskop Sundberg, gjort att återfinna originalritningarna till Uppsala domkyrka i Vatikanen och tror, att man genom jämförelse med tyska kyrkor skulle kunna bestämma domkyrkans ålder och att man genom mätningar skulle

kunna utröna på vilket tal kyrkan är grundad »enligt de Albertinska grundsatserna».[1]

En del av dessa detaljer återfinnas i dramat. »Känner I kyrkans grundtal, de Albertinska sanningarne, på vilka kyrkans plan vilar och utom vilkas kännedom I icke kunnen bygga» frågar domherren Jacques (s. 22), och denne svarar falskeligen: »Jag känner hemligheten.» Det talas om ett brev med frågor, som avsändes till Rom, och om ärkebiskop Henric Carlssons besök där, som narren Claus skildrar i ett humoristiskt »upptåg». Det är också tydligt, att det varit under sina forskningar i restaureringsfrågan, som Strindberg påträffat uppgiften, att år 1402 valv och pelare i kyrkan instörtade på en längd av 60 alnar, vilket föranledde honom att förlägga dramat till denna tidpunkt och gav honom uppslaget till motivet om det störtande tornet.

Emellertid har denna samtida restaureringsstrid endast givit Strindberg impulsen till den yttre omklädnaden för sitt drama. Att detta har en rent personlig innebörd och att Sten är en representant för Strindberg själv, av vilken han lånat flera karaktärsdrag, är ju uppenbart. Man kan då fråga sig, om ej själva striden mellan Sten och Jacques om rätten att fullborda domkyrkan har några personliga motsvarigheter, på samma sätt som striden mellan Skule och Hakon Jarl ögonskenligen tagit prägel av rivaliteten

[1] Professor Grundström har vid tillfrågan bestyrkt Strindbergs stora intresse för hans restaureringsplan och har haft godheten visa mig ett brev från Strindberg till honom av år 1881 som ådagalägger att han då fortfarande var upptagen av frågan.

mellan Ibsen och Björnson. Strindberg säger själv i Tjänstekvinnans son, att hans drama »färgats av vissa minnen från hans förflutna liv». Närmast till hands ligger naturligtvis att identifiera Stens förkastade byggnadsplan med Strindbergs upprepade gånger refuserade Mäster Olof, som han själv i sina brev brukade kalla sitt »gesällstycke».

Man kan också med tämligen stor säkerhet utpeka den rival, som Strindberg tänkt på, då han skapat Jacques. I handskriften till en år 1884 författad, men först senare publicerad uppsats, »Den litterära reaktionen i Sverige», säger Strindberg, att han i Gillets hemlighet vänt sig »mot det gamla unga Sverige, som trampat oss på bröstet och levde på traditionerna». Med »det gamla unga Sverige» åsyftas i denna uppsats signaturskolan, vars pretentioner på namnet Det unga Sverige Strindberg i uppsatsen gång på gång förhånar. Det är tydligt, att Jacques, som lever på traditionerna och blott kan »formerna», som hans far lärt honom, är att finna inom denna skola och att hans närmaste motsvarighet i verkligheten är Edvard Bäckström.

I själva verket stod Bäckström vid denna tid för Strindberg som den lycklige medtävlaren på dramatikens fält. Redan hans proverbartade småpjäser från slutet av 1860-talet hade kommit någorlunda samtidigt med Strindbergs egna ofärdiga förstlingsverk, och man kan av breven se, att Strindberg redan nu pinas av de för honom oförmånliga jämförelser, till vilka de föranleda kritiken. Emellertid höll Strindberg, som var medarbetare i Bäckströms publikationer, offentligen

god min och ännu den 4 april 1876 berömmer han i ett Stockholmsbrev till G. H. T. Bäckströms Dagvard Frey, som just blivit antagen till spelning vid Dramatiska teatern ungefär samtidigt med att Strindberg för sista gången hade sin Mäster Olof inne för bedömande hos teaterstyrelsen. Då emellertid Dagvard Frey i mars 1877 uppfördes och trots sin karaktär av svag efterklang i den första förtjusningen firades såsom det moderna svenska dramats stora mästerverk, bör detta ha känts ytterst smärtsamt för Strindberg, som ett halvår förut definitivt fått tillbaka sin Mäster Olof såsom ospelbar.

Man kan också på flera ställen i hans brev och uppsatser skönja en synnerligen hätsk ton mot Bäckström, och i den år 1884 författade novellen »Över molnen» har han på ett för samtiden ganska genomskinligt sätt beskyllt Bäckström för att genom sina intriger ha förhindrat Mäster Olofs antagande. I novellen, som har formen av ett samtal mellan två sjuka franska författare på ett högfjällssanatorium, säger Strindbergs alter ego Aristide sig genom en skådespelarvän ha hört, att det varit på rivalens råd som hans drama refuserats av teatern. Och han skildrar, hur efter rivalens stora triumf — tydligen Dagvard-Frey-premiären — de två kollegerna mötas på en fest för en gemensam vän, varvid den lycklige medtävlaren kallar honom en misslyckad poet, som seglar i andras farvatten. »Minns du då, hur jag i rusets styrka profeterade att min tid skulle komma; att jag bara satt i efterhand, men nog skulle slå ut mina kort, när turen kom» (Utopier

s. 161 f.). Fortsättningen skildrar Strindbergs slutliga revansch, då Mäster Olof år 1881 uppföres, men har naturligtvis ingen betydelse för Gillets hemlighet.

Vi känna i denna novell igen antagonismen mellan Sten och Jacques i Gillets hemlighet. I sina utfall mot Bäckström framhåller Strindberg alltid, att dennes konstnärsskap blott är formellt, men fullkomligt blottat på idéer och att han trots sin föregivna idealism i grunden är cyniker. Det är fullkomligt samma gestalt som Jacques i dramat, vilken förkunnar att »formerna äro livet» och ger sig ut för att vara en originell skapare, men är en osjälvständig eftersägare, som trots sina ädla ord endast fullföljer egoistiska syften och ej eldas av någon verklig övertygelse, under det att Sten säges tro, att det är »anden som ger stenen liv».

Enligt denna tolkning är alltså den stora domkyrkan, som aldrig blir färdig, det svenska dramat, som aldrig åstadkommer något mästerverk, därför att man envist vägrar att erkänna den ende, som har krafter att skapa det. I dramat säger Sten: »Jag vet — det är stolta ord! att ingen har den stora insikten i byggnadens hemligheter och fundamenter så som jag fått dem; de ha druckit bort, glömt bort de stora sanningarna och därför blir kyrkan aldrig färdig» (s. 34). Och det är sin egen förkastade Mäster Olof, som Strindberg har i tankarna, då han låter Sten tala om sin stora byggnadsplan: »I vet, att jag hade ritat min plan och med mecanica och mätekonst bevisat, att hans torn icke skulle stå, men att mitt skulle det: och I vet, att han lämnade mig den åter med hån och spe; tror I, när jag säger, att jag aldrig gått stoltare min

väg än då jag gick ut från Gillet med mina pränt i handen under det man kastade skratt och hånord efter mig» (s. 105). Det är Strindbergs egen gång från teatern med sitt refuserade manuskript.

Naturligtvis skulle dramats grundidé ha fordrat, att Sten i motsats till Jacques varit en solskensglad hjälte i stil med Ibsens Håkon, som förtröstansfull går fram i vissheten om sin kallelse. Emellertid kände sig Strindberg i ännu mindre grad än Ibsen som ett söndagsbarn, och han ägde ej Ibsens förmåga att skapa från sig själv fristående gestalter. Sten blir därför till skada för dramats klarhet utrustad med en mängd självbiografiska drag. Visserligen är han medveten om sin överlägsenhet över Jacques, men trots detta faller han ihop i misströstan, säger, att han släpar sig fram som en vanför eller spetälsk och fruktar att mista »all god tanke om mig själv» och att »bli en dålig människa». Han lider intensivt av de oförrätter som tillfogas honom, och misstänker alldeles som Strindberg, att alla förtala honom. Vid ett tillfälle riktar sig denna typiskt Strindbergska misstänksamhet till och med mot hans trolovade Cecilia, som han tror blivit utsatt för främmande inflytanden: »Vad är det för en ny ton jag hör i din röst; här har varit någon och spelat på min giga» (s. 103). Det är samma detektivmässiga skarpsynthet, som Strindberg sedermera ådagalägger gentemot hustrun i En dåres försvarstal. Men framför allt lider Sten avundsjukans kval över Jacques' triumfer, ehuru han ju vet, att tornet är felaktigt byggt och därför kommer att störta. Han är upprörd över att man ber honom vara tål-

modig: »Hör du, Cecilia! så säga de alla åt mig, men för den ärelöse krypa de nu, ty han har lyckats! Det är samma vad man lyckats i, skälmstycken, stöld, mord, mened, bara man lyckats. Lyckas! Ser du, det är hemligheten av livet» (s. 102). Och han kan ej heller följa sina vänners uppmaning att vara ödmjuk, ty för att bli ödmjuk fordrar han först att erkännas efter förtjänst. »Och det vet jag», säger han i dramat, »att var gång I sagt, 'du Sten är den kunnigaste, du skulle ha gjort det i hans ställe' — då kände jag mig ödmjuk. Så ödmjuk blir jag aldrig mer förrän jag kommer därhän» (s. 105). Det är något höga pretentioner Sten uppställer för att bli ödmjuk, men hur ypperligt speglas ej den unge Strindbergs på en gång stridiga och undfallande lynne i denna replik.

Överhuvud taget innehåller Stens roll betydligt mer självbiografiskt stoff än vi med tillgängliga källor kunna konstatera. Man har det ofrånkomliga intrycket av att Strindberg — halvt ofrivilligt — infört flera episoder ur sitt eget liv i dramat. Jag påpekar blott i förbigående den alldeles utanför styckets egentliga plan fallande biintrigen med domherrens skvallriga hushållerska, som hos Stens trolovade Cecilia sökt svärta honom. Det slutar med att Cecilia inser, att hon avsiktligt sökt åstadkomma split mellan henne och Sten, beskyller henne för att ha förvänt hennes syn och kallar henne en häxa. Strindbergs äktenskapshistoria är alldeles för full av dylika »megäror», på vilka han skjuter skulden för misshälligheter med makan, för att man skulle kunna undgå att känna igen situationen.

Också Jacques, som ju skulle vara Stens vedersakare och ursprungligen haft en främmande modell, blir under dramats gång alltmer utsatt för Strindbergs outrotliga självporträtteringslust. Strindberg själv har iakttagit det, då han i sin redogörelse för stycket i Tjänstekvinnans son (II s. 171) skriver, att han diktat stycket under känslan av att han genom sitt nyfödda barn ha blivit gammal, avsatt och fått en efterträdare i huset. Dessa något kuriösa känslor ha i dramat lagts i munnen på Jacques, som säger: »När jag ser den lille, som sträcker sina armar mot mig, så ler mitt sinne, men när jag ser honom växa och bli stor som jag, då ser jag mig som en gammal man... undanskjuten, nedtrampad som gammalt gräs på ängen om vintern» (s. 50). Och på samma sätt har ju Jacques' förhållande till hustrun Margareta tagit intryck av Strindbergs förhållande till sin maka. Man kan som exempel välja den scen, då Jacques efter katastrofen med det störtade tornet förkrossad söker tröst hos henne och hon behandlar honom med moderlig ömhet som ett oförståndigt barn, söker skingra hans »stygga tankar» och i slutscenen gör korstecknet över hans panna. Det är alldeles samma sätt att behandla maken, som Strindberg i En dåres försvarstal beskriver som sin hustrus, ehuru tonen där fått en klang av oförsonligt hat: »Hon smeker mig som lilla mamma, gör korstecknet på min panna — fastän hon är protestant — ber Gud bevara mig» o. s. v. (s. 207). Ett annat självbiografiskt drag hos Jacques antyder Strindberg, då han i Tjänstekvinnans son (II s. 172) säger, att samtiden i dramat sett »ett löfte om bättring

från den ryslige författaren till Röda rummet, som i narrens roll bett om ursäkt ifall han slagit för hårt». De åsyftade passagerna finnas i dramats näst sista scen, där narren Claus håller ett förmaningstal till Jacques och frågar honom om han tror, »att man är lycklig, då man går och slår andra» och där Jacques erkänner, att han burit sig åt som en rövare. Detta har ju tydlig syftning på Strindbergs egen skandalpolemik i Röda rummet. Jacques har ej skildrats som någon dylik allmän fridstörare, men Strindberg har i stället — för att markera hans moraliska underlägsenhet under Sten — låtit honom begå ett par mordförsök, vilka knappast tyckas stämma med hans räddhågade och obeslutsamma natur. Han söker sålunda förgifta sin bäste vän Gerhard och vill locka sin far att bryta nacken av sig i en källarlucka. Ehuru estetiskt missprydande för dramat, äro dessa Jacques' attentat av stort psykologiskt intresse, då de visa Strindberg inne på tankegångar, som sedermera först skulle uppdyka under Infernotiden. Jag tänker då mindre på att Jacques liksom flera av hjältarna i Infernodramerna känner sig jagad av »den osynlige», som går bakom honom och skjuter fram honom till hans handlingar, än på den egendomliga vedergällningsteori, som såväl han som hans fader Hans bli språkrör för.

Jacques' far har begått samma brott som sonen; han har liksom denne en gång svurit falskt på att han ägde gillets hemlighet och blev på denna mened ålderman. Han har också en gång trängt undan en mer meriterad medtävlare, Jurgen, alldeles som sonen trängt ut Sten. Och nu känner Jacques, att han ärvt

faderns brottsliga tendenser, vilket han betraktar som ett av försynen på honom utkrävt straff för faderns ostraffade förbrytelse. Han säger till sin hustru: »Jag tror att brottet växer i blodet som sot eller rost och att det aldrig blir väl förrän det bryter ut; jag tror att man ärver dessa känslor som man ärver gäld. Har jag aldrig sagt, att jag ibland tror att far begått något brott i sin ungdom, för vilket han icke blivit straffad?» (s. 120). Och han tillägger, att detta brott måtte varit så stort, »att vi behövde vara två män att försona det». I själva verket har Jacques' fader Hans länge känt detsamma. Han har låtit avsätta sig, han har spelat döv och blind för att straffet skulle drabba honom ensam. Men då detta endast medför, att Jacques går ännu längre i sina brott, avslöjar han sig för sonen och säger, att han straffats ännu hårdare därigenom att sonen blivit hans gissel. Och han slutar med att förklara sig ämna börja sin »vandring mot det okända, där även den som brutit kan få hoppas — på sitt straff och på försoning». »Straff först, försoning sedan.» (s. 127 f.). Han ämnar ingå som tjänande broder i Helgeandshospitalet.

I Tjänstekvinnans son (II s. 172) omnämner Strindberg dessa motiv med följande ord: »Pjäsen innehöll därbredvid en tanke (av Darwins tillverkning) rörande individens övergående och självständiga liv i släktet, samt några antydningar om degeneration, där sonen ärver faderns plats utan att ärva hans stulna meriter m. m.» Detta kan egentligen endast gälla Jacques' ärftliga disposition för brottslighet. Den moraliska vedergällningstanke, som ligger bakom, måste ha helt

andra rötter, och man kan ej undgå att märka, hur nära Strindbergs åskådning här ligger Infernodramernas. Redan i Folkungasagan får konung Magnus, själv skuldfri, sona sina fäders brott. Ännu närmare Gillets hemlighet äro vi i Påsk, där Eleonora, vars far begått förskingring, straffas med vanvett och under inflytande av denna sinnesförvirring begår stöld, alldeles som Jacques begår samma mened som sin fader och sedermera genom sitt misslyckande som ålderman och kyrkobyggare får försona sin fars ostraffade förbrytelser. Den gamle Hans uttrycker i dramat saken med orden: »Det synes stundom för våra skumma blickar som om mera vikt låge på att det lides än vem som lider.» (s. 128). Under sin Infernotid kallar Strindberg denna åskådning satisfactio vicaria, tydligen i den uppfattningen, att ej blott frälsaren utan varje människa kan försona andras skulder genom sina lidanden. Han uttrycker en gång denna idé enkelt och något krasst genom att jämföra förhållandet med det, då man betalar en summa, som en annan är skyldig.

Herrlin har[1] gjort den viktiga iakttagelsen, att Strindbergs Infernoåskådning i hög grad är influerad av Linnés anteckningar över Nemesis divina och har framhållit, att hans ödesuppfattning på många punkter är besläktad med Linnés, vilken ju också låter straffet för begångna missgärningar få karaktären av ett oundvikligt öde, som ofta drabbar med samma medel som brottet begåtts och ibland först träffar avkomlingarna

[1] 'Bengt Lidforss och August Strindberg' i Bengt Lidforss' minnesskrift.

till den brottslige. Man kan fråga sig, om det ej redan i Gillets hemlighet är under inflytande av Linné, som Strindberg utbildat sin underliga satisfaktionslära. »Svenska Folket», för vilket Strindberg bedrev förstudier samtidigt med författandet av Gillets hemlighet, visar att han läste såväl Linnés egna skrifter som Elias Fries', i vilkens Botaniska utflykter ju de Linnéska nemesisanteckningarna funnos tryckta.[1] Såsom Herrlin påpekat, har Strindberg också i sin uppsats Nemesis divina, tryckt först 1890, men enligt brev skriven redan år 1887 (Prosabitar från 1880-talet s. 163 ff.), utförligt gått in på Linnés nemesisteori. Det heter här: »Den berömde Linné efterlämnade ett manuskript om Nemesis divina, ur vilket utdrag först i våra dagar blivit tryckta. Av dessa framgår, att den store naturforskaren trodde på en guds omedelbara ingripande i mänskors öden. Han tror även att samme gud redan i detta livet straffar den brottslige, om ock först på barnen i tredje eller fjärde led.» I fortsättningen av uppsatsen anför Strindberg exempel, vilka skola visa, att händelser av den art, som Linné anför, kunna förklaras genom anlitande av vanliga naturlagar, och han begagnar sig särskilt av darwinistiska förklaringar, ehuru han samtidigt riktar ett beskt hugg mot »Darwinmonomanien». Viktigare än dessa ganska lamt framförda rationalistiska explikationer äro emellertid exemplen, vilka tydligen till övervägande del hämtats

[1] Jfr Herrlin a. a. s. 80. Strindberg säger sig i en uppsats i L'Initiation av år 1896 för tjugu år sedan ha läst detta verk av Elias Fries (Prosabitar från 1890-talet s. 357).

ur Strindbergs eget liv. De ådagalägga nämligen, att han själv betraktade sig såsom ödesbringande för sin omgivning och särskilt för sina fiender.[1] I själva verket hade Strindberg dylika föreställningar redan innan han uppträtt såsom offentlig bestraffare. Så heter det exempelvis i ett brev till Siri v. Essen av den 1 juli 1875 (Han och Hon s. 5): »Men nog är det förskräckligt att man skall utan sin vilja kunna välla andras olycka! Jag är ibland böjd att tro, det djävulen burit mig till dopet, ty jag är liksom född till förstörelse; allt vissnar under mina händer. Händer mig något rätt lyckligt någon enda gång så vändes lyckan strax till förbannelse.» Och han fortsätter med att berätta exempel på hur kamrater genom beröring med honom råkat i olycka. I ett brev till Fahlstedt ett par månader tidigare samma år förekomma liknande klagomål. Längre fram skulle han i brev upprätta dödslistor på fiender till honom, som »kreperat». Man förstår därför, att han känt sig besläktad med Jacques, som jagas av onda andar och halvt ofrivilligt skapar olycka kring sig, och att frågan om orsaken till denna olyckliga själsläggning också för honom alltid var aktuell. Och han låter också dramat sluta med Jacques' absolution. Jacques betraktar sitt liv som förrunnet och gagnlöst, men narren Claus tröstar honom: »Nej, Jacques, du har lidit för din fars missgärningar, du har med ditt liv strukit ut hans skuldebok; är det för intet?» (s. 141). Och då till sist Margareta gör korstecknet på Jacques' panna och försäkrar honom, att han för henne alltid varit densamme, utbris-

[1] Jfr Böök a. a. s. 127.

ter han befriad: »O, nu flydde de onda andarna! Margareta, du har förlossat min själ!» Varvid Claus bryter sönder sin narrpiska, kastar stumparna utåt golvet och torkar sig i ögonen med mössan. Hur oändligt nära stå vi ej här den tåreljumma försoningsstämning, som skall utmärka så många av Strindbergs dramaupplösningar under tiden efter Infernokrisen.

Gillets hemlighet torde knappast kunna tillmätas något högre litterärt värde. Det kan ej frånkännas en viss storslagenhet i anläggningen, men Strindbergs förmåga har ännu ej räckt till att konstnärligt utföra den plan han utstakat för sig. Han har säkert ursprungligen tänkt sig att få fram samma motsats mellan den säkra tron på kallet och det sjukliga tvivlet, som utgör hjärtpunkten i Kongsemnerne. Men han hade ej själv denna säkra tro. Han säger själv karakteristiskt nog i sitt omnämnande av dramat i Tjänstekvinnans son, att han ville »dikta sig bort ur sitt tvivel såsom skadligt för hans framkomst i världen». I en omarbetning av slutscenerna i den tryckta upplagan söker han skänka Sten en idealitet, som denne ej haft i lika hög grad i handskriften, och gör honom till predikare av en synnerligen dimmig, kristen trosförkunnelse. Men detta kan ej utplåna minnet av Sten från de tidigare akterna, där han är disharmonisk, avundsam och misstänksam, alldeles som Jacques och som den författare, vilken skapat båda hjältarna i sin avbild och därför ej kan få fram det motsatsförhållande dem emellan, som dramats anläggning skulle fordra. Det blir därför ett symboliskt drama utan klar symbolisk

innebörd, överrikt på onödiga biepisoder och utmynnande i en vedergällningsteori, som ej heller har något med grundkonceptionen att göra.

Men detta konstnärligt splittrade drama har en stor litteraturhistorisk betydelse, och Strindberg var själv medveten därom. Redan i det första brevet till Ola Hansson från julen 1888, där han talar om Poe och anser sig på sätt och vis ha varit hans lärjunge, innan han känt honom, nämner han som det första exemplet härpå Gillets hemlighet. Professor Axel Herrlin har också upplyst mig om att Strindberg under sin Lundatid omtalade Gillets hemlighet som ett av sina bästa verk. Och i Tal till svenska nationen (s. 93) åberopar han detta drama för att visa, att han var symbolist, innan den egentliga symbolistiska diktarskolan grundades. Om också detta påstående måste tillbakavisas likaväl som hans anspråk på att ha visat Ibsen vägen i hans senare skede genom detta drama, så är det märkligt nog, att Strindberg här förebådat sin egen symbolism. I själva verket föregriper det åskådningar och konstformer, till vilka Strindberg först skall återvända efter Infernokrisen, och är ett av de många bevisen för det samband, som finnes mellan hans romantiska ungdomsskede och den romantiska renässans, som han upplevde efter sin omvändelse.

* * *

I Tjänstekvinnans son (II s. 188) sätter Strindberg tillkomsten av sitt nästa drama, Lycko-Pers resa, i samband med premiären av Mäster Olof den 30 de-

cember 1881, som ju var hans första stora dramatiska seger. »Framgången gjorde honom vek, och diktarminnen från hans nyss uppgrävda ungdom trängde fram. Han rensar sitt skrivbord från böckerna och skriver på fjorton dagar ett sagospel, vars filosofi är den: att livet är gott och livet är ont, människorna mer oförståndiga än felaktiga och kärleken det högsta.» Genom breven till Josephson kunna vi emellertid konstatera, att dramat redan planerats tidigare, på våren 1881. I sin första gestalt var det färdigt i januari 1882, då det antogs till spelning av Josephson, som emellertid önskade en del ändringar. Till följd härav kom texten i sin nu kända form först att fullbordas i maj 1882.

Lycko-Per har alltså tillkommit under samma tid, som Strindberg planerade Det nya riket, och bär tydliga spår därav. Men såtillvida är dock Strindbergs uttalande riktigt, som tendensen är försonlig och också de satiriska inpassen relativt godmodiga. Strindbergs huvudavsikt med stycket är snarare att ge sig själv en lektion i levnadskonst än att riva ned samtiden.

Man brukade vid denna tid på Stockholmsteatrarna under julveckan spela särskilt därför skrivna sagospel, och det var tydligen i avsikt att skapa något därtill brukbart drama, som Strindberg gick till verket. Lycko-Per fick också sin premiär ett par dagar före julaftonen 1883. För att få uppslag, tyckes han ha genomgått andra sagospel och kom redan i mars 1881 att i detta syfte läsa Lycksalighetens ö, som han ett ögonblick funderade på att bearbeta för scenen för Josephsons

räkning. Han planlade också ett scenstycke i fem akter, byggt på det Atterbomska, men sköt det åt sidan, då han under arbetet på sitt eget sagospel var mindre hågad att syssla med andras. Några starkare intryck från Lycksalighetens ö kunna väl ej heller spåras i Lycko-Per.

I Tal till svenska nationen (s. 109) berättar Strindberg, att det omkring 1884 av »en viss Camorra» utspritts, att han »stulit Lycko-Per från italienskan» och bedyrar, att han ej känner något liknande italienskt drama. »Lycko-Per är skriven under ett uppstigande litterärt ungdomsminne av Oehlenschlägers Aladdin, vilket varje litterärt bildad bör ha insett.» Våra litteraturhistoriker ha tagit vinken ad notam, men egentligen har Lycko-Per ganska litet med Aladdin att skaffa, om man bortser från att Pers önskering har samma egenskap som Aladdins förtrollade lampa. Så mycket större äro likheterna med ett senare nordiskt sagospel, Ibsens Peer Gynt. Lägger man därtill Dickens' julhistorier och H. C. Andersens sagor, har man Lycko-Pers litterära anor angivna.

Den första akten av Lycko-Per, som spelar på julaftonen, är starkt inspirerad av Dickens' första julberättelse, en av Strindbergs älsklingsböcker ochättefadern till de flesta julsagor och juldramer. Den snikne och vresige gamle klockringaren, Pers fader, som förbannar julen och vill bestjäla fåglarna på deras julkärve, visar påfallande överensstämmelse med Ebenezer Scrooge hos Dickens. Och då feen med sin trollkonst låter Per skåda in i husen hos olika familjer och se hur de fira julen, få vi ju fullkomligt en imi-

tation av Dickens' maner. Han får skåda in i den rike mannens hus vid torget, där ett »brinnande julträd» är behängt med »söderns gyllne frukter, som kommit med skeppen över havet»; han får se in till fattigt folk: »Det lyser blekt, men det lyser varmt på den förnöjsamma fattigdomens bord» (s. 279). Man känner till och med igen den Dickensska fraseologien i denna första akt, som egentligen bildar en sorts prolog till det övriga dramat. Och vid sidan av Dickens-intrycken kan man också här spåra påtagliga inflytanden från Andersens sagor, vilka för övrigt göra sig gällande genom hela dramat. Tydligast framträda de i episoder sådana som t. ex. samtalen mellan statyen och skampålen, mellan tomten och feen, mellan S. Laurentius, likbåren och kvasten, och i äkta Andersensstil är det, då Pers gamle far förvandlas till en stor svart katt. Efter de givande undersökningar, som nyligen Göran Lindblad gjort över H. C. Andersens starka påverkan på Strindbergs prosaförfattarskap från och med Från fjärdingen till svartbäcken,[1] är ju ett dylikt Andersensinflytande i Lycko-Per intet att förundra sig över, så mycket mindre som de stockholmska julpjäserna mycket ofta byggde på H. C. Andersen och ibland endast voro dramatiseringar av någon av hans sagor. Jag nöjer mig därför med att hänvisa till Lindblads avhandling och påpekar endast, att Strindberg i sin lilla uppsats om H. C. Andersen av år 1905 (Efterslåtter s. 443 ff.) berättar, att han under sin egen dystra barndom genom Andersens sagor fick blicka in »i en annan värld, en guldålder, i vilken det

[1] Strindberg som berättare, Sthlm 1924.

fanns rättvisa och barmhärtighet, i vilken föräldrarna verkligen smekte sina barn och inte bara drogo dem i håret, i vilken något för mig absolut okänt kastade ett rosenskimmer även över fattigdomen och förödmjukelsen, det skimmer som med ett nu oanvändbart ord kallas kärleken». Man tycker sig nästan känna igen situationen i första akten av Lycko-Per, där lyckans fe visar den stackars Per, som tillbragt en så glädjelös barndom i kyrktornet tillsammans med sin knarrige och snåle far, hur man i andra familjer gläder sig kring julgranen och julklappsbordet: »Ser du ljusskenet i de smås ansikten, det är jordelivets sol, det är glädjen! Den känner du icke stackars barn, men du skall lära känna den, du vill ju det?» Och då Per på sin fråga får veta, att den gamle med det milda skenet i ansiktet är familjefadern, säger han häpen: »Fadern! Men han ser ju så vänlig ut!» Den lilla scenen ger en föreställning om den avund Strindberg som barn kände, då han i sitt glädjelösa och av faderns hårda och slutna lynne förmörkade hem i Andersens sagor läste om julfröjden och familjetrevnaden i andra hem. Denna påtagliga personliga accent kommer läsaren att lättare tolerera den något gråtmilda och platta söndagsskoletón, som finnes här och var i första akten och även ibland dyker upp i den följande delen av dramat.

Huvudgången av handlingen påminner om Peer Gynts. Liksom Peer Gynts irrfärder ha Lycko-Pers till uppgift att lära hjälten altruism. Han »älskar sig själv allena», på samma sätt som Peer Gynt är »sig selv nok»; han bedömer allt uteslutande från sin egen

synpunkt, han offrar sig ej resolut för andra. Därför utsättes han för desillusioner och lidanden och förlöses först i slutet av Lisa, liksom Peer Gynt av Solveig.

Denna likhet med Peer Gynt sträcker sig också till detaljerna. Scenen med Per som kalif påminner om Peer Gynts uppträdande i samma befattning. Mötet mellan Lycko-Per och Döden erinrar osökt om mötet mellan Peer Gynt och knappstöparen. Och tydligast visar sig påverkan från Peer Gynt i slutakten. Lisa förebrår där Per, att han ej ens »har kraft att begå en dålig handling för en god sak». Man erinrar sig knappstöparens ord om att Peer Gynt ej ens är i stånd till en riktig synd (»Der kræves både Kraft og Alvor til en Synd»). Lycko-Pers stora monolog i förtvivlans stund bär tydliga spår att vara tillkommen under inflytande av Peer Gynts monologer: »Intet har jag lärt av livets intighet, och inga önskningar stå mig åter mer än en enda. Min själ skulle vara så tom som ett skal, om den icke vore uppfylld av henne» (s. 374). Man jämföre blott med den scen, där Peer Gynt finner sig vara idel skal, alldeles som den lök han plockar. Ännu mer påfallande är väl likheten mellan den berömda scen, där Peer Gynt får närvara vid den auktion, som hålles efter honom själv, och den scen, där Lycko-Per får höra sin egen likpredikan, hållen av sin skugga.

Någon särskild originalitet i anläggningen kan Lycko-Per, såsom framgår av det ovan sagda, ej göra anspråk på, och Strindberg själv skulle också sedermera bedöma stycket mycket hårt. Ännu i sitt

Tal till svenska nationen förklarar han, att han själv ej värderar denna pjäs, »emedan den saknar konstnärlig form och emedan där saknas levande människor». Trots detta och andra hårda uttalanden av författaren själv, måste jag för egen del bekänna, att Lycko-Pers resa hör till de Strindbergsdramer, som jag gärna läser om. Den har festligt humör och harmonisk stämning, två sällsynta gäster i den Strindbergska dramatiken. Låt vara att medeltidsstilen är klent iakttagen, att personerna mer äro antydda än utförda, att satiren ej går särdeles djupt och att den lyckliga upplösningen är en smula lättfunnen, allt detta stör dock ej nämnvärt den, som låtit fånga sig av dramats lätta och graciösa sagoton, vilken gör alla dylika brister förlåtliga. Strindberg säger sig ha skrivit pjäsen för att roa sina barn på lediga stunder »under de stormiga tider, då Svenska Folket och Nya Riket sågo dagen», och den bär verkligen vittne om att vara tillkommen som en uppfriskande improvisation, medan dess samhällsförbättrande auktor som bäst tog emot hugg och förberedde nya mothugg.

Därmed är ej sagt, att samhällssatiren skulle vara bannlyst ur dramat. Den kommer in på många ställen, tydligast i tredje akten, där Per uppträder som samhällsreformator och skändligen misslyckas. Hans öde är detsamma som mäster Olofs i predikstolen, att stenas av samma folkmassa, som han vill befria ur dess slaveri, men tonen är mindre patetisk, mer satirisk-pessimistisk. Den Strindberg, som diktar Lycko-Per, har redan själv genomgått samhällsreformatorns martyrium; man har vredgats över den storstädning i

det moderna samhället, som han ställt till med i Röda rummet, och kritiken har enstämmigt utdömt hans försök att skänka svenska folket dess egen historia i stället för den historia, som Geijer vilseledande kallat svenska folkets, men som huvudsakligen är »de kungliga familjernas, officerarnas och ämbetsmännens historia». Det var egentligen dessa utmanande ord i Strindbergs anmälan av Svenska Folket, som retat den sakkunniga kritiken att taga hans eget verk i mindre välvilligt skärskådande och hans förbittring riktade sig lika mycket mot kritikerna som emot den förgudade Geijer, vilken han ansåg vara hindret för att man ej utan obehag fick publicera nya historiska verk. Redan dagen efter utgivandet av första häftet av Svenska Folket hade Strindberg själv en så tydlig känsla av huru opinionen låg, att han i ett brev till Kielland skrev: »Jag har slagit omkull en gammal avgud (Geijer), och nu vill hela folket stena mig» (3 okt. 1881. K. B.). Man har svårt att ej gissa på att det snarast varit denne nationelle avgud, som Strindberg åsyftat, då han i Lycko-Pers resa låtit oss få se borgmästare Schultzes staty, lutad mot en stensättarjungfru. Per gör sig olycklig och sättes i skampålen, därför att han vågat kritisera den store avlidnes livsverk. Och detta trots att han endast uttryckt vad alla innerst mena om det. »Ni har med ett ord uttalat den allmänna meningen om mannen», säger gatläggaren till Per, »och därför är ni störtad!» (s. 330). Denna replik uttrycker på ett förträffligt sätt samma förvåning, som Strindberg i Tjänstekvinnans son (II s. 183) säger sig ha känt, då

han bland sina förföljare fick se sådana, »som i dagligt tal uttalat ungefär samma meningar som han». I varje fall är skildringen av hyllningen för borgmästare Schultzes staty den första i raden av de »jubelfester», som Strindberg sedan med sådan brio skulle teckna i Det nya riket. »Lyckligt det folk som vördar sina store män» är refrängen här, och redan i Lycko-Per är det den offentliga lögnen, entreprenadsystemet och kotteriväsendet, som Strindberg i första hand riktar sig emot. Man skyddar de stora minnena »med stoder och järnstaket», som det heter i gummans sång, men låter folket gå i halsband och fängslar ynglingen, som vill jämna vägen för alla, vid torgets skampåle. Redan i sin närmaste förebild, Peer Gynt, hade ju Strindberg funnit en ettrig kritik mot den nordiska fraspatriotismen, det nordiska jubilerandet och firandet av de stora minnena.

Men i ännu närmare frändskap står dock tredje akten i Lycko-Per till det Ibsenska nutidsdramat. Om man tänker bort den konventionella medeltidsattiraljen, befinner man sig mitt uppe i ett litet Ibsenskt nutidssamhälle, där man låter fasaderna dölja inre ruttenhet, där alla tala stora och ädla ord om oegennytta och samhällets bästa, men egentligen endast ha sinne för sin egen ekonomiska fördel. Hela dialogen och personaluppsättningen är rent Ibsensk, man saknar ej ens den lilla ortstidningen »Morgontuppen», som åstadkommer ett lögnaktigt referat av den lika lögnaktiga festen. En rest av historisk pliktkänsla har dock förmått Strindberg att kalla den »ströskrift». Och från Ibsen har också Strindberg här hämtat den ironiska

innebörden i ordet »ideal», som ju redan i Gengangere satts till grell motsats till sanning. För att riktigt markera den föraktfulla betydelsen av ordet, har Strindberg t. o. m. här vågat sig in på ett par nybildningar. Man talar »idealik» och sjunger »idealitsånger», de senare parodier på gängse högstämd poesi; Böök har (Sveriges moderna litteratur s. 102) påpekat, att de arior, som sjungas framför Schultzestatyn, äro direkt hämtade ur Wirséns dikter.

Ibsensk är slutligen också symboliken. Per vill lägga om alla gatorna med borgmästarstenar, »så att alla få det lika bra». Men han stöter emot den kompakta majoriteten, ehuru hans argument äro ovederläggliga. Han beskylles för att ha smädat den store borgmästaren Schultzes minne; sanningen är att han stött sig med alla privatintressen, som ha gagn av att bibehålla gatorna i deras knaggliga skick; skomakaren, liktornsoperatören, alla bli hans förklarade fiender. Och även de han velat gagna, kasta sten efter honom: »Folket är missnöjt, och när man vill upphäva orsaken till missnöjet, kasta de sten efter en.» (s. 331.) Och boktryckaren, som i går varit för hans förslag, går i dag och trycker en karrikatyr över honom. Det är fullkomligt den typiska utvecklingen i ett Ibsendrama. Mest besläktad är ju denna intrig med En folkefiendes; men detta drama kom först ut, då Lycko-Per var färdig. Emellertid är situationen ungefär liknande i Ibsens tidigare nutidsdramer, t. ex. i Samfundets Stotter. Det drag i Lycko-Per, som man kanske skulle finna närmast besläktat med En folkefiende, är misstron mot majoritetens, de breda lagrens

omdömesgiltighet. I den frågan hade emellertid Strindberg sin ståndpunkt klar långt före Ibsen, såsom vi erinra oss från omarbetningarna av Mäster Olof. Hur utpräglad den vid denna tid var, synes bäst av att han på våren 1882 gjort ett utkast till en av Josephson ogillad scen, som skulle spela i en skomakarverkstad, där Per trätt i lära för att få se livets verkliga skuggsidor. »Hans behandling i verkstaden», heter det i ett brev till Josephson (17 januari 1882. K. B.), »är sådan, att han förlorar alla demokratiska idéer, är totalt andligen bankrutt och vill bli eremit.» Det skulle alltså ha blivit en sorts motsvarighet till den hästkur mot övertro på demokrati, som Arvid Falk i Röda rummet undergår på Arbetarfanans redaktion.

Det sist anförda brevcitatet ger vid handen vad som också framgår av en uppmärksam genomläsning av dramat, att detta i lekfullt förminskad och fantastiskt omgestaltad form behandlar samma grundtema som den sista Mäster-Olof-versionen och Falks utveckling i Röda rummet. Genom de knuffar han får av verkligheten förlorar Per det ena idealet efter det andra till dess han hamnar i den absoluta andliga bankrutten och blir Hartmannsk pessimist. »Intet har jag lärt annat än livets intighet, och inga önskningar stå mig åter mer än onda», klagar han själv i den sista akten (s. 374). Han har till och med hunnit genomskåda ytterligare en illusion, som hemsökt Strindberg första gången under året närmast efter Röda rummet, rousseauismen. I ett brev av 1880 till Kielland kallar sig Strindberg »Jean-Jacquist på fullt allvar», och rättmätigheten av denna titel bestyrkes

av Gamla Stockholm och Svenska Folket, där han för första gången ger uttryck åt sin hänförelse för Rousseau.

I dramat kommer rousseauismen på tal i den fjärde akten. Per har blivit kalif för att få se samhället uppifrån, och han har genomskådat all dess falskhet. Han slungar då ut en brinnande förbannelse över alla dem, som påstå sig leva för tankar och tro på evigheten, men som aldrig synas till, när en tanke skall födas, utan svärma som feta köttflugor kring fulla fat i medgångens och maktens solsken för att sätta svarta fläckar på dem, som kunna döda sig både för tanken och evigheten. Från det förpestade samhället längtar Per ut till naturen, som för honom liksom för Strindberg är identisk med havet. Och vi återfinna honom på havsstranden, där han i en ståtlig versifierad passage ger uttryck åt sin hänförelse över havet, »modren jordens moder». Men hans extas blir kortvarig, ty han stöter på en människoboning, jagas av vilda djur, och då han vill kasta sig i havet, synas ormar och drakar stiga upp ur vågorna: »Ha natur, även du är ett vilddjur, som vill sluka allt som du rår på! Du min sista vän bedrog mig också.» (s. 366). I det utkast som Strindberg den 17 januari 1882 sände Josephson till denna scen, då något annorlunda formad, säger han den visa »naturens otillräcklighet» och hur Pers »Rousseau-Robinsonsidéer krossas».

Men det egentligt nya, som skiljer Lycko-Pers utveckling från versupplagans Mäster Olofs och från Arvid Falks, är att han ej till sist stannar i en på en

gång resignerad och trotsig pessimism, utan finner grundfelet inom sig själv och försonar sig med tillvaron. I den predikan, som Pers skugga håller för Per, förkunnas styckets sens-moral. Lyckojäktet ger ingen tillfredsställelse, och om vi finge alla våra önskningar uppfyllda, så skulle vi endast märka deras intighet. Lyckan ligger i det trägna arbetet, och först när man avstått från sina överspända drömmar om livet, kan man njuta det. »Livet är icke såsom du sett det i dina ungdomsdrömmar, det är en öken, det är sant, men en öken som har sina blommor, det är ett stormigt hav, men som har sina hamnar invid grönskande öar» (s. 376). I själva verket är denna avslutning något mer än ett tillfälligt offer åt sagospelets krav på ett försonligt slut; det är en optimistisk livstro, vid vilken Strindberg söker att haka sig fast under de första åren av 1880-talet och som vi på ett annat livsområde skola återfinna i hans nästa drama, Herr Bengts hustru.

Egentligen hade det varit hans avsikt att få fram detta optimistiska livsevangelium redan i Gillets hemlighet, där han enligt sin egen tolkning i Tjänstekvinnans son (II s. 171) förhärligat tron såsom den drivande kraften i livet. »Med barnets födelse hade han nämligen återfått känslan av livets relativa värde för individen, när det nämligen går människan väl, och barnets framtid gav honom en maning att arbeta för framtiden, så att hans barn skulle få det bättre med sina samtida, än han haft med sina.» Jag framhöll också de drag i detta drama, som visa hän på en försoning med livet och som röja en viss ånger över

hans polemiska framfart i Röda rummet. Emellertid har denna optimism i dramat blivit något oklar genom den kristna korssymboliken, som knappast ger något riktigt adekvat uttryck åt Strindbergs känslovärd.

I Lycko-Pers resa kommer denna optimism fram under andra yttre förhållanden. Stycket skrives ju samtidigt med att Strindberg rustar sig till ett nytt slag med Det nya riket, och genom beröringen med Det unga Sverige hade också det religiösa inslaget i hans åskådning försvagats. Den optimistiska lära, som han här förkunnar, är därför dels riktad mot den allmänna världspessimism, som han inspirerats till genom Hartmann, dels mot hans egen personliga böjelse att överallt finna fel och brister. I stället för pessimismen, som han nu betraktar som en sorts kvarlevande romantik, proklamerar han en världssyn, som han själv karakteriserar som realistisk och som består i att taga tillvaron sådan den är och ej enbart se dess skuggsidor. Det är detta, som förkunnas i den ovan citerade passagen liksom i kvastens ord till likbåren (s. 377): »Vad pratar du, gamla likbår, om livet, du som bara sett döden! Livet är svart på ena sidan och vitt på den andra!»

Ännu intressantare är emellertid den polemik, som Strindberg i dramat för mot sin egen personliga böjelse för missbelåtenhet, därför att den vilar på en självskrutinering, som ej hos honom är så vanlig.

I det ovan citerade brevet till Josephson har Strindberg utförligt besvarat en anmärkning av denne, att den naive Per visar sig omotiverat skarpsynt och världsklok. Han betonar, att det är Pers »ofördär-

vade sunda bondförstånd, som genomskådar det förvända i sakerna och hans naivitet som (liksom i Voltaires Candide) förmildrar satiren». Han vill därför ej ändra stycket och tillägga Per högre gåvor än andra. »Ty — här ligger en psykologisk snara — hade han fått högre gåvor, då skulle han ju genast skåda till tingens riktigt verkliga väsen d. v. s. även deras värde och sålunda icke kunna bliva pessimist. Nu leder hans vanliga ungdoms-bondförstånd till förhastade slutsatser om tingen, som sedan få korrigeras.»

Man observerar till att börja med åberopandet av Candide, som är av ett visst intresse, därför att det evident visar vad man redan förut varit böjd att gissa sig till, att det varit från denna roman Strindberg fått uppslaget att söka botemedlet mot livets onda i det trägna, oreflekterade arbetet. Också Lycko-Pers sensmoral är ju: Il faut cultiver notre jardin. Men av ännu större intresse är själva karakteristiken av Lycko-Per, då den bekräftar, hur helt Strindberg identifierat sig själv med sin hjälte. Denne är ju den raka motsatsen till Candide, som fann allt i tillvaron förträffligt trots alla sina missöden. Han lider tvärtom av Strindbergs egen mani att överallt finna fel. Hela det nervöst överkänsliga och misstrogna i Strindbergs väsen har utan vidare överflyttats på hans hjälte. Då han utsläppts från det instängda livet i tornkammaren, befinner han sig i ett härligt snölandskap och börjar kasta snöboll. Men efter några kast tröttnar han: »Hm inte är det så utomordentligt! En gång till!... Jag tycker nästan det blir tråkigt!» (s. 288.) Med önskeringens hjälp får han sommar med

gröna gräsmattor och solsken; han får till och med granen att bära de härligaste apelsiner av samma slag, som han sett på julgranarne. Han äter av dem, men på Lisas fråga vad han tycker om dem, svarar han: »Det är nog gott, men inte som jag tänkt mig.» (s. 293.) Med tjugu års mellanrum återklingar samma replik med samma oefterhärmligt trötta tonfall i Drömspelet, där affischören, som hela sitt liv önskat sig en grön sänkhåv, så fort han fått den gör den reflexionen: »Håven var nog bra, men inte så bra, som jag hade tänkt mig.» Det är fortfarande Lycko-Per, som talar, den Lycko-Per, vars martyrium det är att aldrig tacksamt och utan misstro kunna taga emot en livets skänk. Åt en otacksammare gudson räckte aldrig poesiens fe sin önskering.

Det är från denna tragiska egenskap man i dramat skall se Lycko-Per botas för att, som feen säger, bli »en mänsklig människa». Men egentligen undergår Strindbergs hjälte knappast någon riktig psykologisk omgestaltning, lika litet som han själv kunde undergå en dylik eller ens önskade det. Trots allt betraktade han sitt felfinneri som ett sorts adelsmärke. Vi se av brevet till Josephson, att han å ena sidan framhåller, att det är Pers »ofördärvade sunda bondförstånd, som genomskådar det förvända i sakerna», under det att han å andra sidan säger, att hans »vanliga ungdoms-bondförstånd» leder till »förhastade slutsatser om tingen, som sedan få korrigeras». Och det är ju också innebörden i dramat, där det visserligen gycklas med Lycko-Pers missbelåtenhet, men där likväl Lisa säger till honom: »Dina sunda

blickar genomskåda det förvända och vrånga, som finnes ute i livet» (s. 316). Det blir tydligen rätt svårt både för Strindberg och hans hjälte att göra boskillnad mellan berättigad och oberättigad missbelåtenhet, och man får därför nöja sig med att konstatera, att han genom kärleken lär sig att älska andra än sig själv och får en ljusare syn på tillvaron.

Som vi se bildar Lycko-Per i viss mån en epilog till det skede i Strindbergs liv, som inleddes med Mäster Olof, behandlar samma grundtema, som sysselsatt honom sedan tio år tillbaka, men ger det en ny lösning. Och styckets storartade framgång skulle också locka Strindberg att ett par gånger sedermera upprepa försöket att i sagospelsform ge en revy över ett tillryggalagt skede i sitt liv. Så gjorde han, då han kände sin naturalistiska period lida mot sitt slut, i Himmelrikets nycklar en sorts återblick över sina upplevelser, där de lätta Andersenska sagospelstonerna redan överröstats av skärande disharmonier. Och det drama, som betecknar hans litterära bokslut, Stora landsvägen, bibehåller också något av sagospelets yttre form, ehuru melodien här förstämts till dystra sorgmarschackord.

* * *

Dagen efter fullbordandet av Lycko-Per skriver Strindberg till Per Staaff, att han kan lova Bonnier ett drama om »Kung Fredrik». Det är tydligen fråga om Fredrik I, ett ämne, som Strindberg också långt senare funderade på att dramatiskt behandla. Då

denne monark ju ej hör till våra yppersta, torde dramat ha varit avsett att bli ett gyckel med kungligheten och den kungliga svenska historieskrivningen, som Strindberg samtidigt gisslade i Det nya riket. Dess brännbara karaktär antydes också genom tillägget: »Vill icke Josephson spela den, så gör jag mig en teater själv» — här uppdyka för första gången Strindbergs sedermera aldrig glömda planer på en egen försöksteater.

Emellertid lades detta ämne åt sidan, och i stället författade Strindberg under sommaren Herr Bengts hustru. Enligt En dåres försvarstal överlämnade han den 17 augusti 1882 manuskriptet till detta drama med en tillägnan till sin hustru, för vilken ju titelrollen var avsedd. Det kan emellertid i denna form endast ha innehållit de tre första akterna, ty av breven till Staaff framgår, att de två sista akterna, vilka enligt Strindbergs mening övergingo de tre första »både i anseende till tankegångar och känslosträngar», skrevos i slutet av augusti och under första hälften av september. Den 20 september förelåg dramat färdigt i sitt nuvarande skick, hade sin premiär den 25 november och utkom samma år.

Med Herr Bengts hustru anlitar Strindberg för första gången ett ämne, vilket sedermera under de tre decennier, som han hade kvar att leva, skulle erbjuda honom den mest outtömliga av alla motivkällor, äktenskapet. Det är ett äktenskapsdrama redan i den meningen att det behandlar hans eget äktenskap. På morgonen efter bröllopet anmäles en lyckönskningsvisit hos de nygifta, och då Margit ej vill ta emot

den, svarar Strindbergs alter ego, riddare Bengt: »Ack låt dem komma! Vad är lyckan, om man inte får visa den!» (s. 139). Man vill gärna tro, att det varit dylika altruistiska bevekelsegrunder, som först förmått Strindberg att så beredvilligt för en intresserad läsekrets draga bort förhänget för sina tre äktenskaps mysterier. I varje fall kan man konstatera, att han alltid sedermera ursäktade sin åtgärd att ställa hustrun till offentlig räkenskap med att hon genom hans föregående skildringar för publiken kommit att te sig som en madonna. Herr Bengts hustru befinner sig på ett mellanstadium. Strindberg har redan kommit ur den första hänryckningens period, då han uppvaktade sina vänner med brev på rosenrött papper för att på detta sätt ge uttryck åt sin obeskrivliga lycka — en återspegling av denna period ha vi i det strukna slutkapitlet i Röda rummet. Men det är å andra sidan tillkommet innan Strindbergs syn på sina första äktenskapsår blivit den, som framträder i En dåres försvarstal. Man får därför akta sig för att lita till denna skrift, då det gäller att få fram den självbiografiska innebörd, som Strindberg velat inlägga i dramat.

Herr Bengts hustru är också ett äktenskapsdrama i den bemärkelsen att det uttalar Strindbergs åsikter om äktenskapet överhuvud. I många punkter förebådar det Giftasprogrammet, men även här får man endast med stor försiktighet tolka dess tendens med ledning av hans senare uttalanden, och framför allt är det värt att hålla i minnet, att Strindbergs senare kommentarer till dramat äro skrivna på en tid, då hans

kvinnohat lockade honom att inlägga en satirisk undermening i verk, som han tidigare skrivit utan dylika bitankar.

Rent poetiskt sett står Herr Bengts hustru vid sidan av Mäster Olof högst bland Strindbergs ungdomsdramer. Ypperst är första akten, som bildar en sorts fristående prolog; en teknik, som Strindberg tillämpat i alla sina dramer alltsedan Mäster Olof. Med sin skildring av hur den trotsiga och svärmiska unga nunnan befrias från klostrets tvång och misshandel av den käcke riddare Bengt har den något av folkviseklang över sig. Och på samma gång ger den i skildringen av Margit Strindbergs första mästerverk i kvinnopsykologi. Margit är adelsflickan med medfödd stolthet och medfödd degeneration. Hon tar hellre stryk än hon förstör sina händer, som varit skyddade i trehundra år för sol och vatten. Hon föraktar sin kamrat, den av rika, men lågbördiga föräldrar stammande Metta och kallar henne trälinna, därför att hon ej liksom hon själv blivit »född tjugu gånger av föräldrar som aldrig arbetat» (s. 148). Hon har en abnorm längtan efter gisslet: »Då jag ser på Kristi hudflängning därborta, önskar jag vara i hans ställe. Ser du den där knekten med de svällande armmusklerna? Se, hur han kan slå till med skinnremmarna, så att spikhuvudena rycka bitar ur köttet.» Denna exalterade och hysteriska flickgestalt är skapad med en blandning av kritik och beundran. Det är en förstudie till fröken Julie, också hon tecknad efter samma modell.

Att Margits befrielse ur klostret är inspirerad av

Siri von Essens befrielse ur det äktenskap, som förkvävde hennes konstnärsanlag, ligger ju i öppen dag, och Böök har (a. a. s. 101) framhållit, att Strindberg i en av sina dikter av 1883 skildrat samma händelse i en likartad poetisk omgestaltning. Däremot litar jag ej riktigt på Strindbergs förklaring i Giftas (s. 34), att han med denna första akt avsett »ett angrepp på kvinnans romantiska uppfostran. Klostret, det är pensionen!» Någon egentlig kvinnosakstendens förefaller ej denna akt ha.

Så mycket tydligare framträder denna i de följande fyra akterna, vilka bilda dramats egentliga handling, säkert och verkningsfullt komponerad som i ett drama av Dumas fils eller Sardou. Den rör sig med det franska nutidsdramats typer i medeltidskostym, den äkta mannen, den otillfredsställda hustrun, den brutale förföraren, fogaten, och resonören, biktfadern, som tillika, såsom ofta i det franska dramat, får sköta om intrigen och vid behov uppträda som räddande ängel. Alla det moderna äktenskapsdramats favoritingredienser finnas där, uppgörelsescener, förförelsescener, skilsmässa, självmordsförsök av den förtvivlade hustrun, som återfår sin lust att leva, då hon hör sitt lilla barns gråt, alldeles som en Dumashjältinna. Det är lustigt att iakttaga, att Strindberg, som samtidigt i Det nya riket med en så utomordentlig kvickhet gycklade med den franska brysselmattskomedien, ej själv var medveten om hur bunden han ännu var av dess teknik.

Uppränningen till konflikten är rent självbiografisk. Med en nonchalans för det historiska, som ej saknar

omedelbarhetens charm, ha miljön och stämningen i det nygifta paret Strindbergs hem direkt flyttats över i medeltiden. Bengts bordsfasoner förefalla hans aristokratiska maka plebejiska. Han har intet sinne för de rosor, varmed hon smyckat bordet, utan går helt upp i det kulinariska. »Det är en högst förträfflig kalv», säger han, sträcker sig och petar sig i tänderna. »Hu, så du talar», säger Margit. Det måste rättvisligen erkännas, att Strindbergs brev från förälskelsetiden ej gåvo vid handen, att han var så svag för kalvstek och så likgiltig för rosor. Och Bengt å sin sida besväras av att Margit så slarvigt kastat ifrån sig bruddräkten på bröllopsaftonen: »Förlåt mig, käresta! Jag är uppfostrad i ett hem, där ordning var första och sista regeln» (s. 179). Ej heller framgent skulle Strindberg lyckas finna en maka, som kunde tillfredsställa hans pedantiska ordentlighetskrav eller förstå hans kulinariska egenheter, och situationen och replikskiftena gå med ringa förändringar igen i advokatens hem i Drömspelet.

De penningbekymmer, som medföra de första allvarliga äktenskapsbrytningarna i Herr Bengts hem, förefalla också snarast vara en reflex av de affärsträkigheter, som mötte Strindberg omedelbart efter giftermålet. Han blev redan dagen efter bröllopet kallad till en bank för att teckna på ett lån, fick sedan ett lån uppsagt och lyckades först efter ett oändligt trassel med fordringsägarna få ett års anstånd. Till sist gjorde han konkurs i samband med den stora kraschen 1878. Detta återspeglas i dramat såtillvida, som konungens fogat redan dagen efter Bengts bröllop

kräver honom på fem års rusthåll. Genom ett lån förskaffar han honom emellertid ett års anstånd, men detta medför blott, att han så mycket säkrare ruineras ett år senare, då han måste flytta ut ur huvudbyggnaden, där i stället fogaten tar sin bostad. Med dessa mycket litet medeltida penningtransaktioner, som han hämtat ur egen bitter erfarenhet, sammanknyter emellertid Strindberg en intrig, som antagligen ej har någon motsvarighet i hans eget liv.

Bengt har ej underrättat Margit om sin verkliga ekonomiska ställning, som han hoppats kunna reparera inom årets lopp. Hon har därför fortsatt sitt sysslolösa liv och sina romantiska drömmerier, och hon kommer att påskynda ruinen genom att på bärgningsdagen skicka bort alla gårdens dragare för att hämta vatten till sina rosenbuskar. Då slaget kommer, blir Margit upprörd över att ej ha invigts i mannens ställning förut. Hon klandrar honom för att ha älskat henne som en av sina tillhörigheter, för att ha behandlat henne som en jakthäst, som han icke ville släppa för lasset, och Bengt själv förebrår sig, att ha tvekat att »lägga sina tunga tankar på fjärilens vingar» (s. 231), att ha behandlat hustrun som »en vacker burfågel, som skulle vara vacker och intet annat» (s. 229). Man behöver ej höra mer för att märka att man befinner sig långt borta från medeltiden och mitt uppe i Dukkehjemsdiskussionen.

Denna hade tagit sin början i Norden kort efter Röda rummets utgivande, men Strindberg hade enligt sin egen uppgift i Tjänstekvinnans son (II s. 174) först två år senare kommit att läsa dramat. De

reflexioner om detsamma, som han gör i Tjänstekvinnans son, äro naturligtvis av senare datum och ge uttryck åt hans utpräglade hat mot kvinnorörelsen.[1] Det finnes emellertid ett uttalande i kvinnofrågan, som stammar från år 1882 och alltså är ungefär samtidigt med Herr Bengts hustru. Det är det kapitel i senare delen av Svenska Folket, som handlar om kvinnan på sjuttonhundratalet.

»Det är det despotiska och liderliga 1700-talet», heter det här (II s. 290 ff.), »som skapar om kvinnan till — docka; det är en utländsk (fransysk) uppfinning, som smugglas in i vårt land under själva frihetstiden, och det är naturligtvis männen, som gjort uppfinningen; medlen heta: galanteri. En gammal gengångare från medeltidens på samma gång bigotta och otuktiga chevalerie. Kvinnan upphör att vara människa; hon blir förklarad ängel, och därmed är jämlikheten med mannen upphävd; hon skall också uppfostras som en ängel och får icke handhava några jordiska åligganden. Längre fram i tidevarvet skall hon bli en 'skön själ' och ammas med dålig poesi och samtal om det overkliga eller de sköna konsterna. Men genom att avlägsna henne från verkligheten, avlägsnar mannen henne från sig själv; han som bär den tunga brödpåsen, kan icke följa på den höga flykten, och

[1] I Kvarstadsresan av år 1884 (Likt och Olikt II s. 23) antecknar Strindberg, att han för fem år sedan — alltså 1879 — för första gången läst Ett dockhem och då »slök det som ett upprop till frigörelse». Först nu har han vid omläsning funnit det vara »ett äkta idealiststycke, utsprunget ur den naturvidriga emancipationens historia». Denna sista uppgift är säkert ännu mer vilseledande.

han får snart sitt straff: blir lämnad för en annan och ser huru ängelns vingar fällas; när så överskattningens sälla dagar äro förbi, ser han bockfoten sticka fram under robe-rondens fållar.» Och Strindberg utvecklar sedermera, hur förfallet blev så djupt att männen undveko äktenskap »av fruktan för det docktyranni, som väntade dem» och i stället knöto fria förbindelser. Mitt i denna kvinnodyrkan varsnar man dock år 1786 ansatser till en reaktion, i det att man uttalar grundsatsen om mannens obestridliga rätt att vara kvinnans husbonde, men innan denna reform hunnit genomföras, har redan straffet för mätressväldet i Frankrike kommit, 1789 års revolution.

Såsom historisk framställning är detta minst sagt diskutabelt, men det är säkert ett av de skarpsyntaste inlägg, som gjorts i dockhemsdebatten, och just de idéer, som Strindberg här för första gången framfört, skulle bilda den förnuftiga kärnan i hans Giftaskampanj. I förordet till Giftas igenkänner man ända in i detaljer argumenteringen från Svenska Folket, men tonen har här blivit hätskare och överdrifterna äro mer iögonenfallande. Där förnekar Strindberg resolut, att Helmer behandlar Nora som en docka; det är tvärtom hon, som behandlar mannen så. I Svenska Folket går han däremot med på Ibsens tes, att det är mannen, som gjort kvinnan till en docka och får sitt rättvisa straff därför. Men han ser ej lösningen, där Ibsen såg den, i kvinnans intellektuella uppodling, som han tvärtom anser föra henne ännu längre bort från verkligheten, utan i hennes moraliska fostran till fyllande av sina plikter som maka och moder. Som

vi erinra oss hade Strindberg redan tidigt — före Mäster Olof — upptäckt det idealistiska och romantiskt världsfrämmande hos Brands diktare, och det var hans förtjänst att ögonblickligen känna igen det, då Ibsen återuppenbarade sig såsom praktisk samhällsomdanare. Man får ej låta förvilla sig av att Strindberg redan nu och framgent ännu mer formulerar sin uppfattning av kvinnans uppgift krasst hushållsmässigt; det är dock hans reaktion mot den Ibsenska dockhemsteorien, som genom Ernst Ahlgren och Ellen Key blivit fruktbärande för den moderna svenska kvinnosaksrörelsen och återfört denna på förnuftiga vägar.

För övrigt är det påfallande, att han i Herr Bengts hustru på ett betydligt moderatare och mer opartiskt sätt än i Svenska Folket exemplifierat sin tes. Bengt har liksom Helmer varit rädd för att konfrontera sin maka med verkligheten, som för henne är något orent; han har uppvaktat henne med galanteri och hållit henne i okunnighet om sina bekymmer. Resultatet blir också, att Margit alltmer lever sig in i sin romantiska fantasivärld och får avsmak för mannens prosaiska sysselsättningar. »Du lovade mig ett liv i frihet och luft och sol! Det är du, som trampar upp dammet från nyttans åkrar och för med dig in i hemmet.» (s. 207.) Då det oväntade slaget kommer, synes också brytningen ohjälplig. Margit är upprörd över att Bengt ett helt år ljugit för henne, och Bengt mister i ursinnet över att hon skickat bort hästarna besinningen och slår henne. I slutet av tredje akten förefaller skilsmässan oundviklig. Den kommer också, men den blir ej definitiv. Olyckan har tvungit Margit att ta befatt-

ning med den av henne så hatade verkligheten. Hon har i motsats till Nora fullt klart för sig, att hon ej genom mannens förseelse är befriad från plikterna mot det gemensamma hushållet och barnet och att det är det praktiska livets uppfostran hon bör underkasta sig, ej någon chimärisk självuppfostran till individ, befriad från alla plikter. Under det att Bengt står fullkomligt handfallen efter katastrofen, är det hustrun, som tar hand om det sjunkande skeppet.

I livets hårda skola har Margit omgestaltats och tillägnat sig en vida mer radikalt realistisk syn på äktenskapet än vad Bengt förut haft. Och nu är det biktfadern, som gentemot Margit får träda in för den romantiska äktenskapsuppfattningen. Men Margit erinrar honom om, att han en gång yttrat, »att verkligheten med dess damm och smuts var oss given av Gud och att vi icke skulle banna den utan taga den som den är.» (s. 225.) Det är samma realistiska livsprogram, som Strindberg redan förkunnat i Lycko-Per och som här tillämpas på äktenskapet. Och då Bengt frågar henne, vad hon tänker göra efter beviljad skilsmässa, svarar hon: »Tjäna — arbeta.» Varpå Bengt genmäler: »Tjäna? — Arbeta? Arbetar fjäriln som Gud skapat till fjäril?» (s. 230.) Som vi se ha rollerna nästan förbytts.

Margit har liksom Lycko-Per lärt sig inse, att det tunga arbetet är livets egentliga uppgift, men hon drömmer ännu om att realisera en högre art av kärlek i förbindelsen med sin ungdomsvän, fogaten. Det är först, då hon i denne avslöjar en tarvlig och lögnaktig förförare, som hon upptäcker, att giftermålet

är »en plikt bland många andra plikter». Och då hon hört sitt lilla barn gråta, förstår hon också, att det är hennes plikt att leva, fastän livet ej är någon dans på rosor. Hon mottager biktfaderns anbud att förskaffa henne ett motgift mot det gift, som hon i sin förtvivlan tagit. Hon vill återvända till livet och äktenskapet av samma motiv som flagellanten till sitt gissel. Men då hon i sluttablån svävar mellan liv och död och åter råkar sin make, upptäcka de båda, att de trots allt älska varandra. »Jag älskar dig fastän jag icke ville det», säger Margit och Bengt svarar: »Kärleken är starkare än din vilja» (s. 260). Då hon ur hans hand skall mottaga bägaren med motgiftet, tvekar hon ett ögonblick: »Men om! Om allt bleve lika som förut; om vår kärlek skulle gå; kunna vi veta det?» Men Bengt erinrar henne om hur de drivits tillsammans på nytt, fastän de velat hata varandra, velat offra och döda varandra. »Tror du då icke på kärlekens makt över våra onda viljor?» Och Margit svarar: »Jag tror!» (s. 262).

Och i de båda makarnas slutord skymtar till sist möjligheten att detta nya på resignationens och realismens grund uppbyggda äktenskap också kan ha sin romantik: »Örnen får väl leva fastän han brutit vingen», säger Bengt. »Fågel blå får väl leva, fastän fjädrarne mist sin fägring.» Och Margit tillägger: »Och lärom våra barn att himlen är däruppe, men härnere är jorden» (s. 263).

Bland de fem punkter, som Strindberg i Giftasförordet påstod sig ha fört fram i Herr Bengts hustru, var även att han i dramat försvarat »kärleken som

naturkraft, vilken överlever alla griller och kuvar den fria viljan». Det är denna förståelse för den irrationella sidan hos kärleken, som det är Strindbergs förtjänst att ha hävdat under hela Giftaskampanjen gentemot den blodlöse Ibsens abstrakta spekulationer.

Att detta hävdande av den sunda naturens rätt på det sexuella området är inspirerat av Rousseau ligger ju i öppen dag och påpekas dessutom av Strindberg själv i ett brev till Jonas Lie (A. B.), skrivet samtidigt med att han läser korrektur på Giftas: »Min Rousseauiska ståndpunkt med naturen som norm tillåter mig icke vara med om det moderna idealistiska galanteriet att göra kvinnorna till änglar och männen till djävlar.» Och detta samband med Rousseau blir ju särskilt påtagligt i Svenska Folket, där 1700-talets kvinna behandlas och kritiken mot detta sekels galanteri och litterära emancipation är helt i hans anda. Man behöver därför ej nödvändigt antaga, att Strindberg redan nu läst Emile, ehuru ett citat från verket finnes i Gamla Stockholm. Han kan också ha fått kunskap om Rousseaus uppfattning på denna punkt i Brandes' Hovedströmninger, där det bl. a. heter: »För Rousseau är galanteriet löjligt. Liksom han i allt föredrager naturtillståndet, så också i det erotiska, och kärlek i naturtillståndet är för honom en passion, oemotståndlig och våldsam.»

Att identifiera de olika ståndpunkterna i äktenskapsfrågan med de estetiska slagorden realism och romantik, såsom Strindberg gör både i Herr Bengts hustru och ännu mer poängterat i den förklaring av stycket, som han kort efter dess utgivande tillsänder

Warburg (cit. i Ill. Sv. Litt.-hist. V s. 467), låg naturligtvis nära till hands för honom efter den programmatiska avslutning, som han givit Lycko-Pers resa. Men kanske bör man också nämna möjligheten av att han mottagit en inspiration från Madame Bovary, där ju hjältinnan just till följd av sina romantiska svärmerier drives in på brottets väg och till sist till giftmordet. Flauberts roman hade ju i Strindberg en varm beundrare, och vid mitten av 1870-talet umgicks han med planer på att översätta den. Det är ej utan att Margit likaväl som fröken Julie har vissa släktskapsdrag med Flauberts hjältinna.[1]

Men de viktigaste impulserna till Strindbergs ståndpunktstagande i kvinnofrågan äro naturligtvis hans egna äktenskapliga erfarenheter och hans opposition mot Dukkehjemmet. De två faktorerna kombinerades därigenom att boken samtidigt lästes av de två makarna och föranledde häftigt gräl, varom närmare berättas i En dåres försvarstal och som i omgestaltad form möter oss i den novell i den första Giftassamlingen, som bär titeln Ett dockhem.

Strindbergs äktenskap hade ju ingåtts med de blåaste förhoppningar. De båda makarna hade gift sig för att ägna sig var och en åt sin konst; åt frågan om barn och hushåll hade man knappt offrat någon tanke. Man behöver blott läsa den numera utgivna korrespondensen mellan Strindberg och Siri von Essen före giftermålet (Han och hon) för att övertyga sig om att de verkligen vistades i romantikens rym-

[1] Enligt En dåres försvarstal (s. 213 f.) kallade Strindberg Siri von Essen redan före sitt giftermål »en Madame Bovary».

der. Uppvaknandet med de ögonblickligen framträdande ekonomiska svårigheterna, hushållsbekymren, barnen och slitningarna mellan de olikartade temperamenten hade med ett enda slag försatt dem på jorden. Vid den tid, då dramat skrevs, hade redan flera allvarliga brytningar ägt rum och skilsmässa varit på tal, ehuru de just vid den tiden ingått försoning och kommit överens att ej skiljas, utan i stället pruta av på sina fordringar.

De orsaker, som gjorde äktenskapet till ett martyrium för Strindberg, voro precis desamma, som gjort hans ställning i föräldrahemmet och sedermera i kamratkretsen så pinsam, hans överkänslighet och misstänksamhet. Hans ömtålighet var i stånd att blåsa upp varje sandkorn till ett berg, hans nervositet gjorde varje liten misstämning till en fruktansvärd katastrof. Därtill kom hans svårighet att underordna sig andra även i de minsta småsaker, utan att känna det som om han gjorde ett offer, och hans misstänksamhet, som hindrade honom att tro, att ens hans egen hustru någonsin kunde göra något utan tanke på egen fördel. I en av Giftasnovellerna (s. 141) förkunnar en gammal farbror för sin nevö: »Du kan tänka dig hur delikat det skall vara att bo tillsammans med ett fruntimmer för hela livet, när knappt två kamrater hålla ut ett par terminer.» Det var Strindberg själv, som i sina äktenskap spelade Noras roll — sådan han uppfattade den — begärde orimligheter och såg orättvisor i de obetydligaste tillfälligheter.

Under mer klarsynta perioder insåg och erkände Strindberg själv dessa sina lyten. Och i Herr Bengts

hustru, som tillkommit under en dylik tid, har han utan några försök till urskuldande skildrat Bengt fullkomligt sådan, som han själv var i sitt förhållande till hustrun. Bengt, som vid sitt första framträdande förefaller som en hurtig väpnare, avslöjar sig under äktenskapet som en ytterst besvärlig äkta man, kinkig, misstänksam, lättretlig och brutal. Han har ej kurage att sätta hustrun in i sin affärsställning, och då hon i sin okunnighet om det verkliga läget bortskickat dragarna, blir han obehärskat ursinnig och misshandlar henne. När sedan ruinen kommer, rymmer han till skogs och överlämnar åt makan att reda upp affärstrasslet. Om man därtill lägger, att han hela dramat igenom visar en överdriven svartsjuka mot henne, så förstår man, att hon till att börja med känner det som ett offer att återförenas med denne man. Då Bengt är i sitt soliga lynne, hänger han sig åt romantiska drömmerier lika oreserverat som Margit. Strindberg skrev själv om sin hjälte i det ovannämnda brevet till Warburg, att riddaren är »en romantiker med ena benet i medeltiden och det andra i reformationstiden — alldeles som författaren till Röda rummet m. m.». Detta skulle ju endast vara ett utslag av berömvärd sanningsenlighet, om ej dramats logik fordrade en hjälte av helt annan typ. Genom föreningen med Bengt skall ju den romantiska Margit stöta samman med den krassa verkligheten, och den första konflikten dem emellan skall ju också enligt Strindbergs egen kommentar i Giftas uppkomma därigenom att »hon får se, att han är en bonde». Ursprungligen har nog Strindberg tänkt sig alldeles

samma motsats mellan de två älskande, som först Ernst Ahlgren förmådde utföra, då hon i sin av Strindbergs Giftasidéer påverkade Fru Marianne ställde den bortskämda och romantiska hjältinnan mot en handfast och axelbred jordbrukare. Endast en sådan motsats skulle ordentligt ha klarlagt kampen mellan romantik och realism och även givit en förklaring till Margits förvandling till en handlingskraftig kvinna, som nu står som en psykologisk gåta.

Det är alltså detta alltför stora beroende av det självbiografiska, som gjort att Strindberg grumlat styckets tendens till den grad, att han i sitt brev till Warburg klagar över att han ej kunnat bibringa någon synpunkt på pjäsen och ännu i förordet till Giftas motiverar sin kommentar till den med att man ej begripit den.

Av denna kommentar kan man för övrigt märka, att Strindberg är medveten om att han kommit att fördunkla tendensen i stycket genom sitt offer åt det teatraliska.[1] Herr Bengts hustru hade ju som bisyfte att genom att ge hustrun en tacksam roll återförskaffa henne fast engagemang. Därför uppvisar stycket ett för Strindberg ovanligt stort antal »scènes à faire», patetiskt skälvande uppgörelsescener, i vilka Margit spelar första fiol. Därför utrustas hennes roll med

[1] I En dåres försvarstal (s. 22) har Strindberg till överdrift betonat detta drag, då han om stycket säger: »Ett drama uppföres, vacker kvinnoroll, glänsande kostymer, på teaterns begäran naturligtvis, med vagga, månsken, en bov som kontrast, en underkuvad, feg, i sin fru förälskad make (det var jag), en fru i grossess på scenen (det var nytt), en klosterinteriör... och så vidare.»

sidlånga vältaliga monologer och tirader, och man kan fråga sig, om ej det vacklande mellan blomsterrik medeltida folkvisestil och korthuggen Strindbergsk dialog, som Hedén (a. a. s. 97) med rätta betecknat såsom utmärkande för såväl Gillets hemlighet som Herr Bengts hustru, till någon del kan förklaras av att båda innehöllo roller, avsedda för Siri von Essen, som antagligen behärskade den högttravande retoriken bättre än den sakliga vardagsdialogen. I varje fall tycker man sig märka, att två av de spännande handlingsmoment, som ge liv åt slutakten, Margits besök hos den brutale förföraren fogaten och hennes intagande av gift, knappast ursprungligen varit avsedda. I dramat är det omöjligt att få klart för sig, varken biktfaderns motiv till att ge henne giftflaskan eller tidpunkten, när hon dricker den, och i sitt återberättande av handlingen i den ett år senare för Svenska öden och äventyr skrivna novellen, har Strindberg haft påtagligt besvär att göra dessa moment något så när begripliga och psykologiskt rimliga. Man måste konstatera, att Herr Bengts hustru i fråga om realism i intrig och dialog snarast betecknar ett steg tillbaka i jämförelse med Mäster-Olofversionerna och betänkligt liknar det gängse efterromantiska historiska teaterdramat, sådant detta representerades av Frans Hedberg och andra. I varje fall visar det intet av den förenkling av handlingen och den sobra behandling av dialogen, som skulle utmärka Strindbergs dramer från den naturalistiska perioden.

Vad som närmast bebådar denna är däremot själva ämnesvalet. Att detta var modernt stod ju i överens-

stämmelse med Strindbergs från Brandes inspirerade uppfattning, och i viss mån kan man säga, att han alltid i sin historiska konst skulle kämpa för rätten att behandla nutidsämnen och skildra nutidsmänniskor. Men i Mäster Olof och i Gillets hemlighet hade ju dock själva huvudämnet, den svenska reformationen och striden om åldermanskapet i Domkyrkogillet, haft historisk karaktär, även om båda avsågos att tolkas symboliskt i nutidsmässig riktning. I Herr Bengts hustru har däremot Strindberg fullt medvetet tagit ett modernt händelseförlopp med material ur sitt eget liv och en problemdiskussion, som ingen på fullt allvar kunde tro möjlig under medeltiden. Han hade ej heller som i Lycko-Per kunnat täcka över slitningen mellan modernt innehåll och medeltida miljö genom sagospelsmässig behandling, och den blev därför påfallande även för den vid dylika anakronismer vana samtiden. I ett för övrigt mycket beundrande brev till Strindberg med anledning av Herr Bengts hustru påpekade Björnson, att det föreföll honom som om nutidstankarna i dramat ansträngde medeltidskostymen »over ævne», och frågade honom varför han ej tog modeller ur vårt eget liv. Som vi skola se, hade Strindberg redan ett par år senare planer på ett nutidsdrama, och att deras utförande kom att förskjutas ytterligare några år, berodde på att Giftaspolemiken uppslukade alla hans krafter.

DEN NATURALISTISKA PERIODENS DRAMER

Då Strindberg den 10 augusti 1888 till Bonnier insände Fröken Julie, hembjöd han den högtidligen såsom »Svenska Dramatikens första naturalistiska sorgespel», och i själva verket är ju dramat också det första försök, som Strindberg gjort att skapa ett drama efter naturalismens konstprinciper, liksom det är det första, där han visar sig såsom svuren lärjunge till Zolas och Théâtre-Libres dramatiska reformförsök. Trots detta brukar man i allmänhet till Strindbergs naturalistiska dramatik även räkna de närmast föregående dramerna, Marodörer-Kamraterna och Fadren, och med en viss rätt såtillvida som Strindberg vid deras författande redan stod under beroende av naturalismen, ehuru han ännu ej hade sitt reformprogram för teatern färdigt.

Om de naturalistiska inslag, som göra sig gällande i Strindbergs dramatik från och med Mäster Olof, har jag redan talat tidigare. De beteckna ingen anslutning till den franska naturalismen i den programmatiska form, som Zola givit den, och ännu då Strindberg i uppsatsen Om realism av år 1882 accepterar namnet naturalist som en »hederstitel» gör han det, därför att han älskar naturen, hatar det förkonstlade, och vill bygga samhället på sanningens och ärlighetens grund. Det är, som vi se, en mer moraliskt-rousseauistisk än estetisk uppfattning av begreppet,

och med denna definition skulle man också kunna kalla Ibsen naturalist. Detta var också Strindbergs dåvarande åskådning. I januari 1882 skrev han till Per Staaff: »Ibsen tillhör möjligen i Dukkehjemmet, säkert i Gengangere naturalismen.» (K. B.)

Kort efter författandet av Röda rummet hade Strindberg kommit att läsa Zolas romaner, och de första intrycken från Zola i hans prosadiktning ha av Lindblad (a. a. s. 217 ff.) påvisats i de före utresan skrivna historiska novellerna Högre ändamål och Utveckling. Det är dock här betecknande nog en av Zolas mest romantiska produkter, La faute de l'abbé Mouret, som Strindberg visar sig påverkad av. En mer intim inverkan från Zolas romanteknik möter man i de i Schweiz skrivna novellerna Utopier, där Strindberg från Zola upptagit hans koloristiska, med masseffekter och uppräkningar laborerande naturskildring. Efter ankomsten till Paris visar han också i sina resonerande skrifter, både Sömngångarnätter och uppsatserna för Likt och Olikt, ett ståndpunktstagande till Zolas teorier om den experimentella romanen. Då det är av betydelse jämväl för hans dramatiska författarskap, torde det vara nödvändigt att ge några korta antydningar därom.

Redan före bekantskapen med Zola hade Strindberg varit intagen av en utilistisk misstro till konsten, såväl den bildande konsten som »författeriet». Han ansåg, att den var en överflödig lyx, att det ej fanns någon mening i att konstnärligt avbilda naturföremålen, och från sin rousseauistiska synpunkt betraktade han konsten som ett artificiellt preparat, ett

surrogat för den av människan förstörda naturen. Det kunde tyckas, som om just Zolas teorier skulle varit ägnade att undanröja dessa Strindbergs tvivel på den konstnärliga produktionens nytta. Enligt Zola skulle ju den »experimentella» romanförfattaren arbeta från precis samma premisser som vetenskapsmannen. Byggande på ett material av iakttagelser och experiment, på »mänskliga dokument», som termen lyder, skulle han framgå med alldeles samma säkerhet som den vetenskaplige empirikern och nå lika säkra resultat. Romanförfattaren undersöker ärftlighetsfenomenen, alkoholismen, industrialismens inflytande och dylika problem, genom att välja ett socialt eller individuellt fall, som han observerar, uppfinna en situation för att kontrollera denna observation och sedermera draga sina slutsatser och i romanhändelsens upplösning ge oss resultatet av experimentet. Han är alltså i grund och botten i sin verksamhet praktisk sociolog.

Ehuru Strindbergs föreställningar om vetenskap ej voro synnerligen klara, var han dock för skarpsynt för att ej genast inse det naiva i dessa Zolas resonemang. Han förstod, att dessa »observationer» och »experiment» voro fullkomligt värdelösa ur vetenskaplig synpunkt, eftersom de utförts på varelser och situationer, som endast existerade i romanförfattarens fantasi, och att dessa av Zola med så otrolig möda hopsläpade »mänskliga dokument» ej på något sätt hade rangen av vetenskapligt material. Därför bestyrkte honom Zolas teorier ytterligare i hans uppfattning, att all diktning var gagnlös och borde övergivas för nyttigare arbete. Redan i Sömngångarnätter

säger han ju ett högtidligt farväl åt det skönas värld, och i sitt första samtal med Björnson, som han hade kort efter sin ankomst till Paris och sedermera återgav i en fransk tidskriftsartikel (Likt och Olikt II s. 234 ff.), förklarar han sig ämna bli journalist enbart för att få rätt att säga sanningen: »Vad tjänar det till att skriva romaner, sade jag till honom, när vi ha domstolsreferaten i tidningarna. Den moderne romanförfattaren är en trollkarl, som gör sina konster med 'mänskliga dokument'. Men dagen efter sedan boken kommit ut, äro tidningsskrivarne färdiga att avslöja hans minsta konstgrepp, och publiken förlorar illusionerna och säger: 'Ah, var det ingenting annat?'» Omväxlande med planerna på tidningsskriveri hyste han drömmar om att åstadkomma ett jättestort sociologiskt verk om Europas bonde; till att börja med ville han också undersöka de andra världsdelarnas bondestånd. Detta projekt, som kostade Strindberg mycket tid och pengar, resulterade i det lilla verket Bland franska bönder.

Med betydligt mer framgång sökte han på en annan väg undvika det mellanstadium mellan dikt och vetenskap, som den Zolaska romanen representerar. Det var, då han på våren 1886 började utgivandet av sin självbiografi. Att denna är avsedd att bilda en mer vetenskaplig ersättning för den experimentella romanen framgår tydligt av det intressanta förord, som först tryckts i upplagan i Samlade Skrifter (Tjänstekvinnans son I s. 452 ff.). Här kritiserar Strindberg utförligt Zolas tillämpning av sina egna principer. Romanlitteraturen kommer att dö, därför att den är

en otillåten blandform mellan dikt och vetenskap. Vad tjänar det till att arrangera verkligheten i romanform. »Tidningens rättegångsreferat är ändå pålitligare och eget är att se, huru de slukas.» »Hur skall man veta vad som passerar i andras hjärnor, huru skall man veta de invecklade motiven till en annans handling, hur kan man veta vad de och de sade i en förtrolig stund? Jo, man konstruerar... Man känner icke mer än ett liv, sitt eget.» Zola, som Strindberg fortfarande betraktar såsom »mästaren i samtidens Europa», har egentligen bara gjort »sista kompromissen» med romanen, och man måste taga steget ut och alldeles avskaffa denna konventionella form. Och halvt på allvar framkastar Strindberg, att framtidens litteratur, som kommer att efterfölja den rådande »konstruktionslitteraturen» och ge verkliga »handlingar rörande själens historia», kommer att bestå i »varje medborgares självbiografi vid viss ålder, anonymt och utan i texten angivna namn inlämnad till kommunalarkivet. Det skulle bli dokument eller hur?»

Under sin första utomlandstid sökte Strindberg också på allvar att undvika skönlitterär produktion, skrev essayer, sociologiska uppsatser o. d. Först med hans ankomst till Schweiz vaknade på nytt hos honom behovet att dikta, understött av den ekonomiska nödvändigheten, men ännu då han författade Giftasnovellerna, skrev han till Bonnier, att han tyckte det vara omoraliskt att skriva noveller och därför författade med iltågsfart. Det finnes också både i första och andra Giftassamlingen här och där utfall mot »konstruktionsnovellen», och Strindberg försummar

aldrig att betona, att hans noveller ha fullkomlig motsvarighet i verkligheten.

Det är klart, att dramat under denna tid måste ha förefallit Strindberg som en ännu mer konventionell form än romanen, och Zolas program för det naturalistiska dramat finner jag tidigast omnämnt i maj 1887, alltså efter författandet av Marodörer och Fadren. Det heter i uppsatsen Utveckling (Likt och Olikt II s. 257 f.) om Leopold, att han som dramatisk författare följde det franska dramat, »vilket med försmående av melodramatiska effekter, sökte hålla intresset vid det psykologiska förloppet, försummade maskineriet och rekvisitan för att göra analyser på själslivet — alltså vår egen Zolas nyaste dramatiska program — vilket redan länge föresvävat Ibsen». Emellertid har Strindberg redan åtskilligt tidigare — möjligen under påverkan av Zola — beskt kritiserat den rådande franska komedistilen. Envar erinrar sig hans ytterst kvicka parodi på en typisk komediföreställning på Kungliga teatern i kapitlet En nationell bildningsanstalt i Det nya riket, och i uppsatsen Den litterära reaktionen i Sverige, i sitt ursprungliga skick tillkommen på våren 1884, ger han en sammanfattande kritik av den Dumas-Augierska salongskomedien, som enbart rör sig i en »bourgeois-aristokratisk» värld, med hjältar, födda på kanapéer med ridspön i händerna och revolvern i fickan samt minst 12,000 francs i ränta, och vars handling alltid spelar i salonger på brysselmatta inom en elegant värld vars enda sysselsättning tyckes bestå i att hålla dialogen uppe. Han framhåller, att hela denna påstådda verklighetskomedi

egentligen skildrar en konventionell idealvärld och att först Björnsons och Ibsens realistiska nutidsdramer givit dramat mer verklighetsfärg.

* *
*

Redan samma år, som Strindberg skrev denna beska kritik av den franska salongskomedien, synes han ha tänkt på att försöka sina krafter i nutidsdramat. Ludvig Josephson, som hade besökt honom i Schweiz under sommaren 1884, hade av honom fått löfte om ett fantastiskt sagodrama, som enligt uppgift i ett brev till Bonnier (10 aug. 1884) skulle behandla »Ahasverus, Mefistofeles eller vad det blir» och innehålla »sammanfattningen av hela mitt författeri.» Emellertid kom Giftas, vars första del låg under tryckning, att leda Strindbergs planer åt annat håll, och redan den 9 september meddelar han Bonnier en annan dramatisk plan: »Bli nu tigresserna för d—a mot mig, så får jag väl ta till stora björkriset och basa dem: antingen i del 2 av Giftas med satyrer eller i en pjäs redan anlagd under titeln Slavinnor.» Och den 8 oktober meddelar han Josephson (K. B.) en del detaljer om dramat, som han säger sig ha planlagt i fem akter med titeln F a b i a (eller också S l a v i n n a n.) Han önskar Gurli Åberg i titelrollen, Hillberg som mannen, Engelbrecht som älskaren. »Dessutom en lokomobil (riktig, uppeldad), en prästgård, ett blommande äppelträd (riktigt), en tunnel, en järnvägsstation, en svensk herrgårdssal, en vattenkvarn, en likkista, ett lik, en sängkammare med en

tvåmanssäng, kommod o. d. Att den skall vara anständig men stark, vacker och ohygglig, idyll och revolt, kan jag säga. Färdig troligen i december så att den spelas i januari redan. Första akten lämnas i november.»

Detta är tyvärr allt vi veta om Strindbergs första tilltänkta nutidskomedi, som till följd av Giftasprocessen aldrig tyckes ha kommit att skrivas. Att den skulle behandlat kvinnosaken med en mot kvinnan fientlig hållning framgår ju tillräckligt av titeln Slavinnan. I andra delen av Giftas förekomma ju flera noveller, där hustrun beklagar sig över att vara en förtryckt slavinna, och motivet återupptages f. ö. av Strindberg i Marodörer. Det hade en särskild personlig aktualitet för honom, ty om man får tro En dåres försvarstal hade hans maka redan i början av 1880-talet författat första kapitlet på en roman över temat »kvinnan som slavinna, utnyttjad av en brottslig man». Hur han tänkt sig att utveckla det i dramat är ju omöjligt att gissa sig till. Dock kan man av de dekorationsrekvisita, som han vill taga i anspråk, tydligt se, att han är angelägen om att komma ifrån den stereotypa salongsmiljön och intresserad av den blygsamma naturalism, som man börjat praktisera på teatrarna, alltsedan L'Ami Fritz på Théâtre français under Zolas gillande uppsattes med ett riktigt körsbärsträd på scenen.

Det var först två år senare, som Strindberg skulle förverkliga sina planer på ett nutidsdrama med Marodörer. Under denna mellantid hade hans ställning i kvinnosaken blivit oerhört mycket mer prononcerad;

han hade fullkomligt avsvurit de reformförslag till förbättrande av kvinnans ställning och befästande av hennes rättigheter, vilka han ännu anslutit sig till i förordet till första delen av Giftas, och hans kvinnohat hade redan blivit monomant.

Flera omständigheter hade medverkat till denna utveckling. För det första Giftasprocessen med dess nervslitande obehag, vidare den kritik, som kommit hans inlägg till del från den svenska kvinnorörelsens förkämpar och den brytning med Det unga Sverige, vari hans ståndpunkt i kvinnofrågan inledde honom. Till sist hans rent privata äktenskapliga förhållanden. Att få full klarhet om dessa är ytterst svårt, då de till vännerna skrivna breven ge en helt annan bild av förhållandena än den ursinniga skildringen i En dåres försvarstal, men man kan dock knappast tvivla på att Strindberg under år 1885, då han vistades i Paris och sedermera i konstnärskolonien i Grèz, upplevat ett av sitt äktenskaps värsta stormskeden.

Han hade enligt skildringen i En dåres försvarstal (s. 329) i Grèz stött samman med »ett sällskap av unga skandinaviska målare, för detta lärlingar i diverse yrken och av högst brokiga och blandade föregåenden; och vidare vad värre är, av målarinnor, utan fördomar, frigjorda från allt, fanatiska beundrarinnor av hermafroditisk litteratur, så att de anse sig som män och mäns jämlikar. För att avvända uppmärksamheten från sitt kön ha de tillägnat sig vissa manliga vanor, röka, berusa sig, spela biljard med mera» o. s. v. Det är denna miljö, som Strindberg velat skildra i Marodörer. Han pinas i Grèz av

misstankar mot hustrun för otrohet och i samband därmed av förföljelseidéer av typisk paranoid karaktär. Som slående exempel härpå kan man anföra, att han i värdshusets karikatyralbum tyckte sig se ett porträtt av sig själv »prytt med ett horn, listigt format av en slinga av mitt hår» och att han vid läsningen av Vildanden fann, att Ibsen skandaliserat honom i Hjalmar Ekdahls gestalt och skildrat hans hustru som Gina, varför han föreslog sin maka att uppsätta »en anklagelseakt eller rättare en försvarsskrift mot maskulinisternas stråman, som man mutat till detta snygga värv» (a. a. s. 333). Först efter förflyttningen till det tyska Schweiz i början av år 1886 tyckas dessa oroande symtom temporärt ha mildrats, särskilt sedan Strindberg efter en studieresa i Frankrike i slutet av 1886 slagit sig ned i byn Gersau vid Vierwaldstättersjön. Han rapporterar härifrån till Heidenstam, att han och hans hustru leva som turturduvor, och anser det t. o. m. nödvändigt att underrätta sin förläggare om att han »alltsedan det otäcka Grèz» levat idylliskt med sin hustru, som lovat att aldrig läsa hans skrifter och att leva ett rätt äktenskap. Det är också vid denna tid han planlägger ett av sina friskaste och mest harmoniska verk, Hemsöborna.

Jag har anfört dessa fakta ur Strindbergs biografi vid tiden närmast före och under författandet av Marodörer för att förklara den egendomliga brytning mellan anläggning och utförande, som är utmärkande för detta drama. Det var ursprungligen tänkt som en satirisk komedi, och hela intrigen bygger på ett rent farsuppslag. Men ju mer Strindberg kom att fördjupa

sig i den gamla stridsfrågan om kvinnans ställning och att reproducera scener från sitt eget äktenskapliga föregående, dess mer hätsk blev tonen, och i de två sista akterna har man närmast intryck av att bevittna en uppslitande skilsmässotragedi.

Det var i början av augusti 1886, som Strindberg först började skriva på dramat, och hans sinnesstämning vid begynnandet framgår av ett brev till Heidenstam (K. B.) av den 12 augusti, där han meddelar att han »skriver pjäsen igen». »Roar mig med den! Hårfin psykologi, skeptisk, fräck, tyvärr lätt oanständig, alldeles gamle Strindberg igen.» Det är första akten av stycket — sedermera utesluten vid dess omarbetning till Kamraterna — som nu tillkommer. De övriga fyra akterna nedskriver han inom loppet av åtta dagar i slutet av november efter återkomsten från sin resa och insänder den till sin förläggare, som ej tyckte om dramat, men för Strindbergs skull lät uppsätta det och göra tio korrekturavdrag för att tillställas de skandinaviska teatercheferna. Då förläggaren ej tycktes hågad att utge dramat, söndertogs satsen, och korrekturupplagan av Marodörer existerar numera endast i tre kända exemplar. I bokhandeln kom dramat först ut i omarbetad form under titeln Kamraterna i början av 1888. Jag behandlar i min analys det ursprungliga dramat, om vilket den intresserade kan få kännedom genom att i Samlade Skrifters 23:dje del, Naturalistiska Sorgespel, läsa dramat Kamraterna med anlitande av de av Landquist i anmärkningarna meddelade skillnaderna med Marodörers text.[1]

[1] Mina sidhänvisningar avse denna upplaga.

Den symboliska titeln till stycket förklaras av målaren Axel, som på ett ställe säger till sin likaså målande hustru: »Det är underligt, men det kännes som om ni skulle göra intrång, komma och marodera, där vi slagits medan ni satt vid spisen!» (s. 285.) Det är alltså kvinnans intrång på mannens arbetsfält, ett av favoritmotiven i Strindbergs senare Giftaskampanj, som här åsyftas. I ett brev till Carl Larsson av år 1887 upplyste Strindberg om att stycket behandlade »Gift kvinnas äganderätt». Han hade i själva verket, från att i den första Giftasdelen vilja göra äktenskapsförord obligatoriskt och tillförsäkra kvinnan större rätt över självförvärvade medel, hastigt nog övertygats om att äktenskapsförord endast ledde till mannens slaveri under kvinnan och att hennes ekonomiska dispositionsrätt redan i den nuvarande lagstiftningen var mer än tillräcklig. Dramat kommer därför att vända sin udd mot den i Sverige pågående agitationen rörande dessa frågor och överhuvudtaget mot hela den samtida kvinnoemancipationen. Det är dess argument och vokabulär som förhånas i detta drama, där konstnärinnorna ständigt föra feta fraser om »den förtryckta kvinnan» på läpparna och aldrig underlåta att möta sina manliga kolleger med katekesfrågan: »Tror du på kvinnan?» Den svenska kvinnosaksdramatiken, för vilken Strindberg redan uttryckt sin avsky i flera uppsatser under Giftaskampanjen, är naturligtvis också föremål för förlöjligande; bl. a. talas det om »sanna kvinnor». Men framför allt är stycket tänkt som en parodierande antipod till Et Dukkehjem; det skall visa, hur en man, som tyranniserats ända där-

hän, att han av hustrun håller på att tvingas att uppträda på en kostymbal som spansk dansös — jämför kostymscenen i Et Dukkehjem — till sist reser sig ur sitt förtryck, lämnar hemmet och slår igen dörren efter sig mitt för näsan på den skamsna hustrun. Det talas också på flera ställen om »det vidunderliga», vilket här förklaras vara en man, som behärskar en kvinna.

Till sin ursprungliga läggning är alltså Marodörer avsett att vara ett gycklande angrepp på hela kvinnorörelsen, och Strindberg räknade tvivelsutan på att slå ett stort slag för sin sak genom att få skrattarna på sin sida. Det kan ej heller nekas, att de tre första akterna med all sin grovkornighet och orättfärdighet äro synnerligen kvicka och dräpande i sin breda komik, men tyvärr har Strindberg fördärvat sin sak genom att, ju mer dramat framskred, taga sin hjälte och hans burleska situation med ett allvar, som här och där ej ens är fritt från sentimentalitet. För att psykologiskt förstå denna egendomliga vändning inom dramat måste man också taga någon kännedom om dess verklighetsunderlag.

I ett brev till Carl Larsson av den 27 maj 1887 (A. B.) nämner Strindberg namnet på det konstnärspar, som tjänat honom som modeller för Axel och hans hustru. »De tävla till salongen och han blir refus; hon kommer in! Hon säljer tavlor och han får rita. Äktenskapet går sönder.» I något utförligare form berättas samma »tavla ur ett modernt äktenskap» i en artikelserie, som Strindberg redan på nyåret 1887 publicerat under den synnerligen förhastade titeln

»Sista ordet i kvinnofrågan.» Man har ett intryck av att det enda från detta håll lånade verklighetsmomentet är att vid något tillfälle hustruns tavla blivit antagen på salongen, under det att mannens blivit refuserad. Redan en sådan omständighet var emellertid vid denna tid nog för att försätta Strindberg i våldsam indignation.

Varför Strindberg är så angelägen att peka ut bestämda modeller för konstnärsparet i Marodörer, framgår emellertid tydligt av brevets fortsättning. Han berättar här, att man i Stockholm spritt ut, att pjäsen handlade om hans hustru, och att den på grund härav varken accepterats för tryckning eller spelning.

I själva verket är detta förhållande betecknande för så gott som alla Strindbergs dramer från hans naturalistiska period. I de flesta fall anger Strindberg själv modeller och situationer som inspirationskällan för sitt drama och tyckes verkligen ha börjat skriva det med den uppriktiga avsikten att skildra främmande förhållanden, ehuru hans egna äktenskapliga olyckor mot hans vilja under författandet alltmer kommo att ge dramat dess stoff. Samma utvecklingsgång kan i mindre skala skönjas redan i Giftasnovellerna. Det är rätt belysande för Strindbergs sätt att dikta och för hela dramats konstruktion att ur denna synpunkt analysera det.

Den första akten, som skrevs nära tre månader före de övriga, är så gott som alldeles blottad på självbiografiskt material. Den synes mig också vara dramats avgjort bästa. Den är en munter och frisk lustspelsinledning, där man knappast kan skönja någon

uppränning till det följande dramat. Den spelar i Stockholm, men de konstnärsseder, Strindberg skildrar, äro de han tyckt sig upptäcka i den skandinaviska Grèzkolonien, där damerna lagt sig till med männens seder och tvungit männen att anlägga kvinnliga moder. Som typexempel på denna förväxling av könen framföras styckets damer, Bertha och Abel, klädda i jacka, skjortbröst, uppstående krage, manshalsduk och kortklippt hår, och som deras kontrast den spinkige lille författaren Willmer, en herre i lugg, urringad krage och halsband med medaljong, som spelar rollen av damernas knähund och av styckets frispråkige och kloke resonör, doktor Östermark, i hastigheten tages för ett fruntimmer. I denna krets införas två från bulgariska kriget hemkomna herrar, Carl och Axel, vilka få representera de olika ståndpunkterna i kvinnofrågan. Carl är en osentimental sanningssägare, som förebådar senare övermänniskotyper hos Strindberg därigenom att han förkunnar den starkares rätt och klagar över att han lever »i en dekadanstid, där det obetydliga kallas sann storhet, där det talanglösa är prisat som ärlighet, det ruttna som själva hälsan och dåliga nerver som gott hjärta» (s. 469). Axel däremot representerar den blinda tro på kvinnan, som Strindberg ansåg sig ha befriat sig ifrån, och straffas därför med att bli förlovad med Bertha mot löftet att aldrig behandla henne som kvinna och att ge världen ett exempel »på en enda man som offrat sig för en kvinna». Doktorn varnar honom för giftermålet, ty denna kvinna kommer att ta livet av honom, men i själva verket menar han

det ej så allvarligt, och man tycker sig knappast skönja någon mer sorglig utgång. Bertha är inpyrd med enfaldiga Norafraser, och Axel är en blåögd kvinnobeundrare, men man föreställer sig, att motsatserna kunna utjämnas.

Också den närmast följande akten, som förflyttat hela personuppsättningen till Paris och skildrar slitningarna inom det nya kamratäktenskapet, verkar snarast grovkornig fars. Handlingen rör sig ju om konstnärsparets tävlan för Parissalongen, till vilken de inlämnat var sin tavla. Axel, som har den konstnärliga begåvningen, har av medkänsla med hustrun i hemlighet bytt om numren på tavlorna, så att hans egen tavla godkänts under hustruns namn, under det att hennes refuserats under hans. Men då hustrun ej vet detta, är hon dödligt rädd och tvingar den beskedlige mannen att antichambrera hos medlemmar av juryn. Redan här märka vi, att Strindberg skildrat förhållandena mellan de båda makarna efter mönstret av situationen mellan honom själv och hans maka, sådan han nu uppfattade den. De hade ingått ett kamratäktenskap, där var och en skulle få ägna sig åt sitt kall. Han var en stor författare, hon en klen skådespelerska. Han fick uppvakta teaterledare liksom Axel målarprofessorer, fick idka yrkesskriveri för att försörja familjen, alldeles som Axel i Marodörer får retuschera fotografiplåtar, och till och med de ekonomiska transaktionerna och därav följande husliga gräl i dramat återfinnas i tämligen oförändrad form i En dåres försvarstal.

Hur nära porträtteringen gått originalen kan man se

därav att Strindberg också lånat de yttre tecknen på Axels förnedring under hustruns tyranni från sina egna upplevelser, sådana han beskriver dem i En dåres försvarstal. Strindberg klagar här över att han för hustruns nyck »låtit klippa min lejonman och går med lugg som en häst i pannan», att hon tvungit honom att bära nedvikta kragar och vrida upp sina mustascher. I dramat borstar Bertha Axels hår med lugg, då han skall gå på visit, och Abel gycklar med honom därför att han går utstyrd som en kvinna: »Du har ju lugg och går barhalsad, medan hon bär fadermördare och polkahår... akta dig, hon tar snart byxorna av dig!» (s. 310). I den stora uppgörelsescenen i fjärde akten förklarar också Axel psykologiskt denna hustruns frisyråtgärd: »Du vågade inte se, att jag hade högre panna än du, och därför lät jag håret dölja den för att inte förödmjuka och skrämma dig!» (s. 337). Och i slutakten, då Axel fullt skall visa sin överlägsenhet över hustrun, är han klädd med uppstående krage och har håret uppstruket. Denna toalettförändring genomförde Strindberg enligt sin uppgift i En dåres försvarstal (s. 354) vid ankomsten till Bajern på nyåret 1887, då mannen hos honom »reser sig... efter tio års psykiska feminisering». »Samtidigt kammar jag åter upp mitt hår och avlägsnar luggen, som hon fordrat jag skulle ha; min stämma, som till hälften slocknat under det ständiga kelandet med en nervös kvinna återfår sin klang» o. s. v. Hedén har (Strindberg s. 174) påpekat det förbryllande faktum, att denna detalj liksom ett par andra i samma scen före-

komma tidigare i dikten än enligt Strindbergs egen berättelse i verkligheten. »Har Strindberg kanske först format dem i fantasien och sedan utfört dem i livet?» Jag tror, att denna gissning är riktig.

Under hela den tid Strindberg är sysselsatt med Marodörer, försiggår i själva verket, såsom man kan se av hans brev, det psykiska förarbetet för En dåres försvarstal. Hans sjukliga idéer ha under isoleringen i Schweiz alltmer kommit att koncentrera sig kring hans hustru. Det är hon, som är verktyget i den utbredda kvinnokomplott, som hans förföljelsemani utmålar för honom. Det är hon, som genom sin otrohet, sina onaturliga laster, sina bedrägerier och sitt tyranni avsiktligt söker göra honom fullkomligt vanvettig, då hon ej rentav planerar attentat mot hans liv. Under de mer harmoniska intervallerna, då han lever i äktenskaplig idyll, vänder sig omedelbart hans systematiserande misstänksamhet mot kvinnosakskvinnorna i Grèz eller Stockholm, och ibland kan han till och med misstänka dem för att avsiktligt söka svärta hustrun i hans ögon. Så t. ex. i ett brev till Heidenstam från Gersau den 19 november 1886, där han talar om att »megärorna» sökt spränga sönder hans giftermål, genom att inbilla honom att hustrun stulit ett manuskript, som sedermera kommit tillrätta. Uttalandet är belysande för hur Strindbergs uppfattning kan växla från dag till dag. Liksom han gradvis omtolkar det förgångna, utspekulerar han i detalj sitt kommande handlingssätt, förbereder den generaluppgörelse med hustrun, som han lika ofta ängsligt uppskjuter. På detta vis kan det mycket väl förklaras,

att åtgärder och repliker från ett senare stadium redan förberedelsevis nedskrivits i hans drama.

Detta jämsides med dramats författande pågående sjukliga systematiseringsarbete förklarar också varför huvudpersonerna bli allt omänskligare och handlingen allt otroligare, ju mer Strindberg under dramats fortgång ger konstnärsparet sina egna och hustruns drag och blandar in sina egna livserfarenheter. Bertha, som under de första akterna förefallit läsaren som en uppblåst och frasbunden, men i grunden litet enfaldig och föga demonisk kvinna, visar sig så småningom som en djävulskt listig »mannaäterska». I den ovannämnda stora uppgörelsescenen i Marodörers fjärde akt ger Axel en skildring av hur hans hustru gjort »som kannibalen»: »Du åt upp min själ för att därmed göda din, och därför fick du slutligen makten över mig. Du gnagde i dig alla mina egenskaper, som du saknade, du klippte min styrkas hår, medan jag lade mitt trötta huvud i ditt knä, du sög min blod under sömnen, men ändå räckte min styrka över din.» (s. 497.) Uppfattningen av kvinnan som Delila, som klipper mannens styrkas hår, har gamla anor i Strindbergs föreställningsvärld; den finnes ju redan i Mäster Olofs dialoger med Kristina. Men här ha vi fått den första definitionen av det hemska sagovidunder, som sedermera aldrig skall upphöra att figurera i Strindbergs dramatik, den kvinnliga vampyren, som utsuger mannen, förnedrar och förtrycker honom. Detta väsen har sedermera av Strindberg så många gånger skildrats med större virtuositet och fantasikraft, att man lätt finner Bertha tam och banal och framför allt i avsak-

nad av den oemotståndliga tjuskraft, som skall utmärka hennes efterföljerskor.

Också Axel utvecklar sig under dramats gång till en prototyp för en hel skara Strindbergshjältar. I den första akten är han en svärmisk och troskyldig ung man, något lik Arvid Falk, då denne först dyker upp i Röda rummet. I de två följande akterna blir han den kuschade och klagande äktenskapsmartyren, också en gestalt med talrika efterföljare i Strindbergs dramatik. Men med den fjärde akten tyckes han kasta masken och visa sig som den han verkligen är: avslöjaren, den psykologiske detektiven, som med genial skarpsynthet läser varje tanke i sin kvinnliga motståndares hjärna och med brutal förbittring avväpnar och förkrossar henne.

Med en dylik utveckling av de två huvudpersonerna blir dramat från att vara en mot kvinnorörelsen riktad satirisk komedi, så småningom förvandlat till en »hjärnornas kamp», där den högre manliga begåvningen hembär segern, och Strindberg tyckes också ha döpt om dramat med titeln »Tvekamp».[1]

I samband med denna förändring av huvudpersonerna står också den påtagliga rubbning, som intrigen undergått. Det kan väl ej lida något tvivel om att Strindbergs ursprungliga avsikt varit att låta mannens triumf över hustrun dröja till dess att sambandet med de bortbytta numren på tavlorna uppdagats. Först därigenom har Axel visat sin odisputabla konstnärliga överlägsenhet över hustrun, och hennes

[1] En novell i andra Giftassamlingen med denna titel har ganska stora likheter med Marodörer i intrigen.

förödmjukelse skall bli så mycket större, som hon samlat sina konstnärsvänner till en fest i hemmet, tvungit Axel att närvara vid den och genom den tjänstaktige Willmer styrt om att den refuserade tavlan, som hon tror vara Axels, skall inbäras under festen. Det är ett kuriöst vittnesbörd om hur intensivt Strindberg själv deltog i sin hjältes öden, att han bokstavligen ej haft tålamod att avvakta denna hans slutliga seger. Medveten om att det är hans tavla, som antagits, och hustruns, som refuserats, borde ju Axel med skadeglad överlägsenhet kunna ha bevittnat hustruns uppblåsthet över sin förmenta framgång och mannens nederlag, men redan här faller Strindberg offer för sin egen indignation och låter honom mottaga nyheten med bittra betraktelser över kvinnokönets illojala konkurrens o. d. Ett ännu värre brott mot den dramatiska logiken är dock, att han redan i fjärde akten låter Axel, som ännu samma dag varit tillräckligt undergiven för att vilja uppträda som spansk dansös på en kostymbal, helt plötsligt komma hem förändrad, kasta vigselringen på golvet, brutalt förkunna, att han tagit sig en älskarinna och ämnar upplösa sitt »konkubinat» med hustrun. Nu är det den förödmjukade Bertha, som med knäppta händer tigger honom om kärlek, men han svarar obarmhärtigt nej och förmanar henne att känna på, »hur miljoner ha känt det, när de på knä tiggt om den nåden att få ge vad den andra tar emot! Känn det för hela ditt kön och tala sedan om hur det kändes» (s. 342). Man väntar sig, att Axel i denna scen, där han fullkomligt avslöjar Bertha, också skall säga henne, att

det var med hans tavla hon vunnit inträde i Salongen, men han gör det ej. Än mer, för att ej vara »låg» i sin hämnd, lovar han på hennes bön att stanna kvar över morgondagen och deltaga i den stora ateljéfesten.

Sedan författaren på detta sätt bortskjutit sin ammunition i förtid, har det ej blivit mycket intresse kvar för slutakten. Axel kan ej alls visa sitt utlovade ädelmod, utan berättar för sina vänner, som komplimentera honom för hans manliga utseende, hur han kväst hustrun och gjort slut på äktenskapet. Och det återstår blott som sluteffekt inbärandet av tavlan, som kommer Bertha att svimma. Denna scen är tydligen en rest från den ursprungliga planen, likaväl som själva upplösningen, då Axel lämnar huset och alla ägodelar åt hustrun och därtill låter hälsa henne, att han fortfarande älskar henne och aldrig varit henne otrogen.

Redan kort efter insändandet av stycket ångrade Strindberg sin hjältes visade ädelmod och talade i brev till förläggaren om att ändra slutakten, som han fann för slapp. I den slutliga omarbetningen för Kamraterna skulle han ju också tilldikta ett nytt, vida brutalare slut. Han planerade redan nu Fadren, och det är ganska tydligt att hans stämning under nedskrivandet av de sista akterna i Marodörer ej på något sätt var lämpad för lustspelsförfattande.

Jag har dröjt vid Marodörers tillkomst, därför att den på ett så utmärkt sätt belyser den psykologiska utvecklingsgång, som ligger bakom Strindbergs närmast följande dramer. Det lider intet tvivel om att

Strindberg började detta drama för att skaka av sig den åskstämning, som tryckt honom alltsedan Giftaskampanjen, och hela anläggningen och begynnelsen av dramat vittna om att han trodde sig i stånd att lugnt och uppsluppet gyckla med kvinnosaksrörelsen. I och med att han tangerade sitt eget äktenskap, revos de gamla såren upp, och han drevs oemotståndligt mot det tragiska.

Men ett studium av Marodörers tillkomst visar också ett annat faktum av viktig estetisk betydelse: hur Strindberg, utan att medvetet syfta däremot, finner den dramatiska form, som han sedermera skall tillämpa under hela sin naturalistiska period och långt senare. Då man läser den första akten av Marodörer, väntar man sig att få ett drama i traditionell fransk-norsk stil. Expositionen är ganska schablonmässig, vardera huvudpersonen har vid sin sida en bifigur, som kompletterar honom och belyser hans fel; den veklige Axel ställes emot den manlige Carl, den naiva och kvinnosakstroende Bertha mot den intelligenta och listiga Abel. Mellan dem vandrar såsom författarens språkrör en gammal bekant från de fransk-norska dramerna, resonören-doktorn, en frispråkare, som genomskådat kvinnolisten, därför att han själv fått lida av den, och som under sin vresiga yta döljer ett varmt hjärta. Genom bifigurer får det hela utseendet av en miljöskildrande komedi, något i stil med Dumas Le Demi-Monde, och ännu in i de senare bearbetningarna utfylles intrigen med episoder och sidohandlingar, som egentligen ha ganska litet med huvudintrigen att göra. Det är i någon mån Dumas fils' komposi-

tionssätt, och i den i Kamraterna insatta scenen, där doktorn på den stora ateljéfesten luras av Bertha att råka samman med sin frånskilda fru, ha vi kanske till och med en direkt reminiscens av en liknande scen i Le Demi-Monde, där man också av ren elakhet lockar Hippolyte Richond till en bjudning för att konfrontera honom med hans frånskilda hustru. I varje fall är den en typisk Dumask »scène à faire» med patetisk igenkänning och skälvande känslostämning. Strindberg hade ännu ej med denna episod i det ursprungliga dramat, och stoltserade vid insändandet till förläggaren över att ha offrat denna möjlighet till en stor scen, som Ibsen skulle gjort en hel pjäs av. I omarbetningen för Kamraterna föll han emellertid för frestelsen.

Då man läser dramat i ett sammanhang, observerar man dock mycket litet denna stereotypa uppbyggnad. Scenerna mellan Axel och Bertha bryta sig genom sin intensitet helt ut ur ramen och bilda i själva verket ett drama för sig inom det andra. Jag har redan visat hur de genom sin explosiva karaktär föregripa och förstöra den ursprungligen utstakade planen. Men å andra sidan kan man ej blunda för, att just denna brottning mellan två viljor är det moderna och specifikt Strindbergska i stycket. Det är ju samma kompositionsmetod, som han med strykande av så gott som allt annat begagnat i alla sina stora naturalistiska dramer.

Vi se alltså, att Strindbergs nya dramatiska form har utvecklat sig oberoende av Zolas och Théâtre-Libres reformsträvanden. Den har sitt förnämsta upp-

hov i hans egen äktenskapliga misär, som kom honom att finna alla andra förhållanden intresselösa. Men han står också i en viss tacksamhetsskuld till Ibsen. Det var just genom strävandet att parodiera Et Dukkehjem, som han leddes att låta dramat inriktas på den psykologiska kampen mellan de två huvudpersonerna, ty också i det Ibsenska dramat äro ju dialogerna mellan Nora och Helmer så ojämförligt dominerande, att allt det övriga förefaller som biverk, intermezzoscener, som, utom sin uppgift att teatraliskt göra dramat mer omväxlande, egentligen endast äro till för att bespara huvudpersonerna monologer och a-parterepliker och hålla åskådaren underrättad om förhistorien och vissa yttre förlopp, som han bör känna. Man skulle utan minsta svårighet kunna föra fram samma handling med enbart Nora och Helmer som aktiva medspelande och doktor Rank som en för båda gemensam förtrogen. Att samma operation låter verkställa sig för Strindbergs drama, har han ju själv visat genom Fordringsägare, som med endast tre personer för fram ungefär samma händelseförlopp som Marodörer, och denna personbegränsning blir sedermera utmärkande för flera av hans starkaste dramer; jag nämner blott som exempel Fröken Julie och första delen av Dödsdansen.

I det Ibsenska nutidsdramat är denna koncentrering på kampen mellan två huvudpersoner ett arv från det historiska principdramat, där tvenne åskådningar i personifierad form ställdes emot varandra. I denna form hade kompositionssättet, såsom jag tidigare framhållit, redan funnits i Mäster Olof, och det framträder

kanske ännu tydligare i Gillets hemlighet med dess direkt från Kongsemnerne lånade struktur. Redan då Strindberg i Herr Bengts hustru skulle tillämpa denna teknik på ett modernt samhällsproblem efter Ibsens mönster, visade sig emellertid hans olikhet mot Ibsen. Bengt och Margits konflikt låter ej utan vidare definiera sig med Ibsens formel, samhällsmoral gentemot individuell moral; de äro båda nyanserade karaktärer, och slitningarna ha mer sin grund i temperamentsolikheten dem emellan än i skiljaktigheten i deras moraliska åskådning. Att likheten med uppställningen i Et Dukkehjem är större i Marodörer, beror helt naturligt på att Strindberg just ville förlöjliga Ibsens tes med begagnande av hans egna kampmedel. Därför stå också här den traditionella samhällsmoralen och den moderna individuella moralen i konflikt med varandra, ehuru med ombytta sympatier, därför skönja vi också här bakom de två protagonisterna två olika köns uppfattning av äktenskapsfrågan. Och i någon mån skulle det Strindbergska dramat bibehålla denna struktur, så länge han fortsatte att vara monomant intresserad av Giftasfrågan. Men redan här märker man dock, hur lätt han övergiver den strikta principuppställningen och moraldiskuterandet, hur individuellt formade hans två huvudgestalter äro. Det är dock innerst ej två åskådningar, som kämpa emot varandra, utan två viljor, som slitas om makten, två temperament som skära sig emot varandra, och ännu tydligare märkes detta i hans följande stycken. Just till följd av denna individualisering kommer det Strindbergska nutidsdramat så snart att tendera mot förenk-

lingen, därför att karaktärsmotsatsen mellan hans figurer kommer tydligare fram, ju mer han låter dem framträda isolerade, under det att den idémotsats, som fyller de Ibsenska dramerna, egentligen blott kan vinna på att illustreras genom supplerande personer. Redan nu är Strindbergs drama till hela sitt väsen en tvekamp, där det egentligen gäller vem som först får bita i gräset.

Det är påtagligt, att detta tvekampsmotiv fått en ganska primitiv gestaltning i Marodörer, där de två kombattanterna traktera varandra med spikklubbor i stället för floretter. Men detta ofullgångna drama är dock viktigt såsom ett förebåd till dylika andliga envig inom äktenskapets ram, som Strindberg sedermera med alltmer virtuosa konstnärliga medel och en alltmer förtätad och förenklad form skulle framställa. Fordringsägare, Bandet och första delen av Dödsdansen beteckna här olika stadier i utvecklingen, och det sistnämnda dramat förefaller mig markera höjdpunkten. Här har Strindberg bättre än i någon föregående behandling av samma tema lyckats bibehålla sin neutralitet mellan de båda parterna, och det fruktansvärda dramat skildrar äktenskapshelvetet, där oförenliga temperament kedjas fast vid varandra till ömsesidig pina. Personerna äro reducerade till tre, varav den tredje blott fyller rollen som förtrogen åt de båda makarna, handlingen är begränsad till ett rent psykiskt förlopp, eller kanske snarare till en psykologisk situation utan egentlig begynnelse eller avslutning, och i samband därmed står, att dialogen ej längre såsom ofta i 1880-talsdramerna får karaktären av en tävlan

i munvighet och slagfärdighet. Tunga och trötta falla sargande repliker, som otaliga gånger förut ekat mot väggarna i det fängelseliknande tornrum, där de båda makarna tillbragt hälften av sitt liv. Skapat ett kvartsekel efter Marodörer, ger detta verk, som intager en rangplats för sig inom det moderna europeiska dramat, ett klart begrepp om vilka möjligheter den form innebar, som Strindberg lockats in på genom sitt första, ännu så okonstnärliga nutidsdrama.

* * *

Innan jag lämnar Marodörer torde det vara lämpligt att med några ord redogöra för styckets successiva omarbetningar. De kunna i detalj studeras i Landquists anmärkningar och variantavtryck i Samlade Skrifter och belysas ytterligare av Lundegårds redogörelse i Några Strindbergsminnen. Jag kan därför fatta mig kort.

Genom Bonniers ovilja att trycka Marodörer, kom dess utgivande att försenas, och då i september 1887 en förläggare erbjöd sig att utge den, ansåg Strindberg den i behov av »total omarbetning». Till att börja med tyckes Strindberg, som på hösten 1887 i Danmark upplevde vad Lundegård kallar hans 99:de äktenskapsidyll, ha tänkt att återupptaga komeditråden i stycket och förse det med ett försonligt slut. Han gav då Lundegård i uppdrag att omarbeta stycket, närmast med tanke på att få det uppfört på dansk scen. Denne strök en del av de mest tendentiösa scenerna, och stycket försågs med en lycklig upplösning,

där de båda makarna vid upptäckten att Bertha är i grossess återförsonas under doktorns egid och det hela slutar med ett utfall mot »Dovregubbarne», som med sina idealistiska krav gjort livet mörkt och ohyggligt. I denna form ville Strindberg kalla pjäsen Griller. Den skulle bilda mellanpjäsen i en trilogi, vari Fadren skulle vara inledningsstycket och ett delvis färdigt versdrama med titeln Idyll skulle vara avslutningspjäsen. Ännu den 15 december arbetade Strindberg på denna plan, men ett par dagar senare kom en brytning med hustrun, och han fann slutet falskt och påklistrat. Den 19 december skrev Strindberg till Lundegård: »Axel går och kommer ej igen! Man ska gå — om man kan. Fattad av livliga sympatier för Sokrates, drömmer jag i dag att göra en pjäs av honom i modern översättning.» (a. a. s. 101 f.).

Nu nöjde sig emellertid Strindberg ej med att lämna slagfältet med krigsbytet åt de kvinnliga marodörerna. I det definitiva slutet, som han utarbetade på nyåret 1888, kastar Axel helt sonika ut hustrun ur huset med hot om fängelsestraff, om hon vidare uppsöker honom. Och för att ytterligare markera sin seger, låter denne moderne Sokrates i slutscenen jungfrun anmäla, att hans älskarinna infunnit sig i huset. I denna form utgavs stycket på våren 1888 under titeln Kamraterna. Egentligen hade det genom de gjorda förändringarna blivit mer oorganiskt än förut, ty de av Lundegård för en komediversion verkställda förmildringarna gjorde brytningen med det brutala slutet ännu påtagligare. En förlust var också, att inledningsakten uteslöts. Orsaken härtill

var antagligen dels att Strindberg börjat intressera sig för rummets enhet, dels att det vid närmare betänkande väl föreföll honom bra orimligt att förflytta samtliga personer i denna akt från Stockholm till Paris. Då Strindberg emellertid ej lät denna uteslutning föranleda några mer genomgripande förändringar i det övriga stycket, kom detta att fullkomligt sakna exposition, och de olika svenska personernas sammanträffande i Paris blev på intet sätt rimligare genom att han lät den ena efter den andra troppa in i Axels hem, alla lika förundrade över att råkas i Paris.



Samtidigt med att Strindberg med Marodörer gjorde ett fruktlöst försök att skriva en uppsluppen komedi, planerade han redan sin mest patetiska och skakande tragedi, Fadren. Redan den 20 december 1886 skrev han till Bonnier, att Marodörer var avsedd att bilda mellanstycket i en trilogi, som han ämnade förse med gemensam övertitel. På nyåret 1887 tyckes han ha börjat författandet och hade den 6 februari första akten färdig. Han utlovade då, att dramat skulle vara färdigt om fjorton dagar, och då det ju är kort och ej bär några spår av överarbetning, torde det väl ha varit fulländat före månadens slut. Sambandet med Marodörer består uteslutande däri, att dottern Bertha i Fadren bär samma namn som konstnärinnan i Marodörer och att vi här höra talas om att modern vill, att hon skall ägna sig åt målarkonsten. Likaså ha båda styckena en gemensam biperson, doktor Öster-

mark, men under det att denne i Marodörer är en robust sanningssägare, visar han sig i Fadren som ett beskedligt får. Allt som allt måste man säga, att sambandet mellan de båda dramerna är rent artificiellt.

Vid den tid, då Strindberg skrev Fadren, bodde han i Lindau i Bajern, dit han kommit i januari 1887 och där han med förtjusning funnit sig vara i »ett land, där patriarkatet ännu hålles i helgd och vördnad», såsom han skriver i sitt första brevkort till Bonnier av den 19/1. »Jag läser rikskanslerns tal med hänförelse och finner i honom den moderne realisten; jag ser värnpliktige drillas från morgon till kväll och känner en djup beundran för stat och samhälle.» Hur långt den forne anarkisten och fredsvännen hunnit i sin beundran för det militära Tyskland, ser man bäst av den iver han ett par veckor senare utvecklar i ett brev till Bonnier för att förmå denne att skicka honom pengar till en häst. Han har nämligen fått för sig, att ett nytt krig med Frankrike står för dörren och vill bli krigskorrespondent. »För tillfället är jag teoretisk fredsvän, men praktisk-realistisk värnpliktsman, sedan jag sett tyskar, talat med tyskar och umgås intimt med högre tyska officerare, som äro lika blygsamma och hyggliga som andra oblyga medborgare, fastän de kunna latin och grekiska.» Det är tydligen detta nya umgänge, som lockat Strindberg att till hjälte i sitt nya drama välja en manhaftig ryttmästare, som alldeles som de bajerska kan grekiska; vi erinra oss, att han i sista akten kommer ut med Odysséen i handen.

Ryttmästaren beklagar i dramat, att han ej fick

komma med ut i kriget, och i dramat se vi honom endast leverera bataljer på äktenskapets slagfält. Också Strindbergs nyförvärvade militarism fick söka sig utlopp på samma håll. Han berättar själv i En dåres försvarstal (s. 334), att han »antar manlig ton och sätt under omgivningens inflytande», kammar upp sitt hår, ger stämman mera klang o. s. v. Vi kunna se en återspegling av denna Strindbergs omdaning i hans skildring av ryttmästarens uppträdande i den första akten, som förefaller oss oresonligt domderande, men som tydligen är avsett att inge beundran.

Tyvärr begick Strindbergs hustru den dödssynden att finna denna martialiska omkostymering löjlig: »Jag avskyr manligheten och begynner hata dig, när du gör dig viktig.» Och Strindberg tillägger bittert i En dåres försvarstal (s. 335): »Ja, så var det alltid; det var pagen, knähunden, den svaga stackaren, hennes 'barn', som hon haft kär, så litet det nu var; mankvinnan kan inte älska mannen hos maken, fastän hon tillber honom hos andra.» Också detta förhållande återkommer i Fadren, där Laura skildrar, hur hon varit ryttmästarens andra mor, och ryttmästaren å sin sida erkänner, att han vant sig att betrakta sig själv som hustruns oförståndiga barn: »Och när jag trodde mig läsa ditt förakt över min omanlighet, ville jag vinna dig som kvinna genom att vara man.» Men Laura säger tydligt ifrån, att det just är i samma mån han blivit manlig, som hon kommit att hata honom.

Hade Strindberg nöjt sig med att i Fadren skildra dessa nya misshälligheter mellan honom och hustrun,

så skulle vi endast stå inför en ny variant av Marodörer. Men dramat gräver djupare och ger oss faktiskt den mest ingående diagnos, som Strindberg lämnat av sitt själstillstånd, innan han skrev En dåres försvarstal. Då denna dramats karaktär av — halvt ofrivillig — sjukdomsjournal i mycket bestämt dess konstnärliga utformning, är det oundgängligt att här ingå på den psykiska kris, som nu nått sin kulmen hos Strindberg, så mycket mer som den också präglar hans senare dramer.

Jag måste här inskränka mig till att betona det, som för Strindbergs 1880-talsdramatik — och särskilt för Fadren — varit av direkt betydelse, och kan så mycket hellre göra detta, som jag saknar facklig kompetens för att närmare yttra mig i frågan och kan hänvisa till den framstående tyske psykopatologen Karl Jaspers' objektivt och skarpsinnigt skrivna verk, Strindberg und van Gogh, vilket ställer alla föregående försök att patografiskt analysera Strindberg i skuggan. Såvitt jag kan bedöma, har författaren med beundransvärd historisk kritik begagnat det material, som stått honom till buds, på tyska översatta skrifter av och om Strindberg, och de misstag av kronologisk och faktisk art, som han gjort sig skyldig till, äro ej väsentliga och bero helt naturligt på att en stor del material, särskilt det handskriftliga, varit honom okänt och att han ävenså saknar för svenska forskare mer lättillgängliga kunskaper om den bakom Strindbergs sjukliga idéer liggande faktiska verkligheten. Om själva riktigheten av hans diagnos vågar jag ej ha någon mening, men kan endast konstatera, att den ej

— såsom ofta är fallet med dylika psykiatriska analyser av litterära personligheter — är åstadkommen genom pressning och vantolkning av diktarens uttalanden och att den bygger på en fullt adekvat föreställning om Strindbergs normala själsliv.[1]

Resultatet av Jaspers' undersökning är att Strindberg under åtminstone två decennier av sitt liv genomgår en schizofren process av paranoisk typ, som, symtomatiskt förebådad redan 1882, har sin första höjdpunkt i en kris mellan åren 1886 och 1888 och sin andra i Infernoperioden. Den första krisen anser Jaspers karakteriseras av svartsjukemani, åtföljd av förföljelseidéer. Utan att våga uttala mig om riktigheten av denna analys, vill jag dock påpeka vanskligheten av att angiva några bestämda kronologiska gränser för förloppet, då Strindberg, såsom man kan erfara genom brevuttalanden och samtidas berättelser, faktiskt långt före det angivna tidsrummet behärskats av förföljelseidéer och svartsjuka miss-

[1] Verket som utkommit 1922 i Leipzig såsom Band V. av Arbeiten zur angewandten Psychiatrie bygger huvudsakligen på Strindbergs egna självbiografiska arbeten, som det emellertid underkastar en nykter källkritik. Understundom går denna en smula för långt, såsom då förf. å s. 17 med orätt betvivlar ett par på annat sätt fullt bestyrkbara yttre fakta i En dåres försvarstal. Å andra sidan har förf. ej helt insett skillnaden mellan denna skrift och Strindbergs för omedelbart utgivande avsedda Tjänstekvinnans son, varför han tillmäter avvikelser mellan de båda verken i uttalanden om hustrun en alldeles för stor kronologisk betydelse. Den fundamentala betydelsen av Giftasåtalet för Strindbergs själskris har Jaspers på grund av bristande material ej haft klart för sig och har av samma orsak en benägenhet att datera utbrottet av psykosen väl sent.

tankar, vilka ej märkbart skilja sig från dem, som Jaspers anser vara utslag av hans fullt utbrutna sinnessjukdom. Naturligtvis har Jaspers rätt i att betrakta hans skildring av äldre epoker i En dåres försvarstal såsom omtolkade i enlighet med den syn på händelserna, som han hade vid nedskrivandet under vintern 1887—88. Och särskilt gäller detta hans relationer av förhållandet till hustrun. Emellertid synes mig Jaspers på denna punkt gå för långt. Ännu mindre kan jag godkänna hans uppfattning, att de i fjärde delen av Tjänstekvinnans son, Författaren, förekommande uttalandena om Strindbergs harmoniska äktenskapsförhållanden skulle förhindra oss från att antaga, att han redan då lidit av utpräglad svartsjukemani. Denna bok är nedskriven i slutet av 1886 — mellan Marodörer och Fadren — då Strindberg redan befunnit sig på fältfot gentemot hustrun åtminstone under ett par års tid, ehuru det för tillfället kommit till försoning och han ej var angelägen att i för omedelbar publicering avsedda skrifter avslöja sitt äktenskapliga elände. Skall man ange någon mer bestämd tidpunkt, då svartsjuke- och förföljelseidéerna tyckas ha nått en krisartad höjdpunkt, bör man enligt min mening följa Strindbergs egen anvisning i En dåres försvarstal, där han betecknar de tio månader, som han år 1885 tillbragte i Grèz, såsom »kanske de svåraste i mitt liv». Under denna tid taga ju misstankarna mot hustrun formen av så utpräglade vanföreställningar som de förut av mig anförda exemplen, hans tolkning av Ibsens Vildanden som en förtäckt pamflett om hans giftermål eller karikatyrritningen

med ett horn i pannan. Man kan i varje fall ej bortförklara dem såsom efteråt gjorda betraktelser, och Jaspers har också anfört den sistnämnda av dessa idéer såsom det första i sig misstänkta fenomenet av Strindbergs svartsjukemani.

I själva verket tala ju en hel rad dokument och vittnesbörd utom En dåres försvarstal om att Strindbergs själsliga jämvikt just under denna tid är starkt rubbad. Det är just nu, som hans kvinnohat blir rent monomant och ställes i samband med påtagliga förföljelseidéer, i det att han inbillar sig att alla kvinnor sammanslutit sig till en stor komplott mot honom, muta åklagare för att stämma honom, författare för att angripa honom, söka spränga hans familj, draga till sig hans hustru eller söla ned henne i de skamligaste laster. Blandade med försäkringar om att han lever i obruten harmoni och idyll, dyka dylika fantasier alltför ofta upp i hans brev för att kunna vara helt hopspunna efteråt. Man kan knappast komma ifrån att det varit Giftasåtalet, som givit Strindbergs redan förut labila själsliv den avgörande stöten, på samma sätt som Rousseaus psykiska kris direkt begynner efter Parisparlamentets aktion mot Emile. Redan kort efter Giftaskampanjen börjar Strindbergs planlösa irrande undan imaginära förföljare.

I En dåres försvarstal (a. a. s. 329) förklarar han, att han blivit angripen i de schweiziska tidningarna och att hans arbeten blivit förbjudna, så att han förföljd från stad till stad måst fly, till dess han kommit till Paris. Men också där ha hans vänner slutit förbund med kvinnan emot honom, och han måste

därför »inringad som ett vilt djur» draga sig undan till Grèz. Även om denna skildring ej riktigt återger hans bevekelsegrunder vid de olika flyttningarna, utan är färgad av hans förföljelsemani vid själva författandet av verket, kan man dock knappast komma ifrån att redan vid denna tid hans oroliga kringflackande berodde på en obestämd känsla av att överallt möta förföljelse och ovilja på grund av Giftasstriden.[1] Den var också så tillvida berättigad, som naturligtvis många av de skandinaver, vilka Strindberg utomlands stötte samman med, voro ärligt upprörda över boken. Både detta och bullret i Sverige kring verket göra, att han tycker sig kunna slå undan den uppdykande insikten om att han lider av förföljelsemani med motskälet att han verkligen är förföljd.

Men det finnes också uttalanden från Grèztiden, som visa, att Strindberg själv är medveten om att stå på vanvettets brant. Så t. ex. det egendomliga litterära testamente, som nyligen publicerats av Mörner (Den Strindberg jag känt s. 167) och som börjar med följande ord: »I händelse jag skulle angripas av galenskap vilket ej alls är otroligt, då en klok människa verkligen kan bli rubbad, när hon ser fånar och skurkar styra världen; så anhåller jag få bli antingen hemligen förgiftad av någon skicklig läkare eller också sänd till det bekanta kurstället i Belgien (där de sjuka

[1] I ett brev till Jonas Lie av den sista april 1885 talar Strindberg själv om den andliga knäck han fått genom Giftasprocessen och fortsätter: »Ensamheten i Schweiz blev skadlig. Jag trodde mig förföljd och såg förräderi överallt, bara fiender som lurade på mig.»

gå lösa) som stod beskrivet i Revue des deux Mondes detta år — Jan.—Mars(April) 1885. Ty att stänga in mig vore att göra saken ohjälplig.»

I andra samtida brev finnas uttalanden med försök till galghumoristisk ton om att han är galen, att han ej kommer att leva länge o. s. v. Redan på hösten 1886 finna vi honom enligt brev till Heidenstam utrustad med »en hel vansinnighetslitteratur» och i full färd med att konstatera vad som enligt psykiatricis mening skall betraktas som sinnesrubbat hos honom. Och dessa intressen fortsättas de närmaste åren med studier i hypnotism, suggestion o. d. vilka, som vi skola se, direkt bära frukt i hans dramatik och spela en viktig roll vid hans senare övergång till Infernomystiken.

Kring konflikten med hustrun koncentrera sig emellertid alla Strindbergs övriga fixa idéer, och det lider ju intet tvivel om att hans svartsjuka redan nu har karaktären av mani. Naturligtvis ingick svartsjukan som ett moment i Strindbergs misstänksamhet; han betraktade den principiellt som en dygd, och har säkert från första stund misstroget bevakat alla sin makas steg. Men under den tidigare delen av hans äktenskap hade hans slitningar med hustrun dock haft sin rot i annat, i skiljaktighet i åskådning och temperament, och särskilt hade redan under den första Schweizvistelsen en något förhastad tvist utbrutit om de två döttrarnas yrkesval — den äldsta var då 6 år. Fru Strindberg ville ha dem till skådespelerskor under det att Strindberg vurmade för att utbilda dem till barnmorskor. Såsom motiv för sin avresa från Grèz

till Schweiz uppger han i brev till Bonnier av år 1886, att han vill låta hustrun i Zürich taga barnmorskeexamen; »mina döttrar skall bli barnmorskor.» Födelsen av en son ger upphov till nya tvister, då Strindberg, som håller på att övergå till ateismen, motsätter sig barndop, och till de övriga tvisteämnena komma nu också de religiösa. Allt detta återspeglas i Fadren, där ju ryttmästaren anser det vara sin rättighet att uppfostra dottern till ateism, under det att modern och den övriga kvinnliga omgivningen söka inympa kristna begrepp hos henne. Det blir också — alldeles som i den Strindbergska familjen — en konflikt om hennes blivande livskall, i det att hustrun, Laura, vill utbilda hennes målaranlag, medan ryttmästaren vill uppfostra henne till något praktiskt, lärarinna.

Från och med Grèzvistelsen är det emellertid svartsjukeidéerna, som helt tyckas dominera förhållandet till hustrun. Han finner hustrun förälskad i alla, i fiskarpojken, som seglar med dem, i kyparen på hotellet, i tobakshandlaren i byn, som har oförskämdheten att bjuda henne på en cigarr, för att ej tala om alla överklasspersoner, med vilka de råka i beröring. Får man tro En dåres försvarstal, skulle en del av hans omflyttningar ha sin grund i dylika misstankar. Men framför allt är det hustruns förmodade otrosbrott i det förflutna han sysslar med, och han söker på alla upptänkliga sätt locka henne att tillstå dem för honom, bland annat genom spiritistisk tankeläsning. Han tolkar hennes minsta rörelser, åtbörder och uttalanden som ofrivilliga bekännelser. Visar hon honom kyla, ser

han däri ett indicium, är hon öm och smeker honom, likaså. Men trots allt kan Strindberg ej vinna visshet om hustrun bedragit honom och framför allt ej i det för honom väsentligaste, om hans barn verkligen äro hans.

Under dessa ständiga procedurer med korsförhör, som ej ge något resultat, känner Strindberg alltmer marken vackla under sina fötter, och han märker, att det just är de obestyrkta och ovederlagda misstankarna, som undergräva honom. Men detta leder honom till den övertygelsen, att det är hustrun, som avsiktligt lockat honom att tro, att hon varit honom otrogen och att deras barn ej äro hans. Hon vill genom att underblåsa hans misstankar göra honom obotligt sinnesrubbad för att få honom förklarad omyndig och fritt få förfoga över barnen eller också för att driva honom i döden och få lyfta livförsäkringen efter honom. Det är just denna situation, som återspeglas i Fadren. Ännu då ridån fallit, står läsaren lika frågande som ryttmästaren, om Laura bedragit honom eller ej, om Bertha är hans verkliga dotter eller ej. Men man märker, att det är ovissheten i dessa frågor, som bryter ned honom, och att hustrun avsiktligt inger honom misstanken att hon svikit honom och att flickan ej är hans, för att få honom förklarad vansinnig och därmed få bestämmanderätten över dotterns uppfostran. Ryttmästaren har hela tiden medvetandet om att till och med en positiv bekännelse om makans skuld för honom skulle kännas som en lättnad. Men han lyckas ej framlocka någon sådan, mister behärskningen och iföres tvångströjan. Det är

det framtidsperspektiv, som Strindberg under författandet av dramat hela tiden ångestfullt emotser. Han hade en panisk förskräckelse för hospitalet, och då han nu efteråt granskar de förflutna åren av sitt äktenskap, misstänker han, att hustruns strävanden hela tiden gått ut på detta mål. I En dåres försvarstal (s. 313) förklarar han ju redan sin utresa från Sverige 1883 vara förestavad av avsikten att ställa sig under beskydd av de skandinaviska författarna i Paris »för att bättre kunna motverka Marias brottsliga avsikter, som gingo ut på ingenting mindre än att få mig inspärrad på en vårdanstalt», och i olika variationer återkommer sedermera samma tema genom hela boken. Vid sin ankomst till Danmark 1887 söker han upp en dansk hospitalsläkare för att få ett intyg om att han ej är sinnesrubbad, varigenom han vill mota sina anhörigas onda planer.

Det är nämligen Strindbergs fasta tro, att hustrun lyckats övertyga hans släkt och vänner om att han är sinnesrubbad. Redan i Grèz säger han sig (a. a. s. 337) ha brutit ett brev till hustrun från en svensk väninna och funnit, att hon »i gycklande och föraktfulla ordalag utbreder sig om min galenskap och uttrycker sin önskan att den gode guden snart skall befria Maria från hennes martyrskap genom att fullkomligt omtöckna mitt förstånd» (a. a. s. 337). Motivet återkommer i Fadren (s. 60), där ryttmästaren snappar upp brev till hustrun och av dem finner, att hon en längre tid »samlat alla mina fordna vänner emot mig genom att underhålla ett rykte om mitt sinnestillstånd. Och du har lyckats i dina bemödanden, ty

nu finns det inte mer än en enda, som tror mig vara klok, från chefen ner till köksan».

Ibland kämpar Strindberg liksom ryttmästaren heroiskt mot detta vanvettets spöke och hävdar, att han har sitt sunda förnuft i behåll. Men i andra ögonblick sjunker han samman, alldeles som ryttmästaren i sista akten av dramat och låter behandla sig som en vansinnig. I En dåres försvarstal (s. 318) heter det: »Jag håller på att bli barn på nytt. Ytterst svag tillbringar jag timmar på en soffa med huvudet i Marias knä och med mina armar i en ställning, som erinrar om Michelangelos Pietàgrupp. Jag trycker min panna mot hennes sköte, hon kallar mig sitt barn och jag upprepar: 'Ja, ditt barn'. Mannen slocknar i moderns armar som upphör att vara kvinna. Stundom betraktar hon mig triumferande, stundom ger hon mig goda ögon, rörd av den plötsliga ömhet bödeln kan känna för sitt offer.» Man känner fullkomligt igen stämningen i de gripande slutscenerna i Fadren.

De jämförelser mellan Fadren och En dåres försvarstal, som jag gjort i det föregående, skulle kunna ytterligare fortsättas. Det finnes knappast en enda situation i dramat, som ej återvänder i självbiografien, och till och med replikskiftena äro ibland ordagrant lika. Och då man läser de båda verken jämsides, frågar man sig ofrivilligt, i vad mån deras innehåll för författaren själv stått som dikt eller som den mest påtagliga av alla verkligheter. Att Strindberg själv varit tvivlande på den punkten framgår bäst av några gripande rader i ett brev till Lundegård från november 1888 (a. a. s. 66): »Det förefaller mig som

om jag går i sömnen, som om dikt och liv blandats. Jag vet inte om Fadren är en dikt eller om mitt liv varit det; men det tyckes mig som om detta i ett givet, snart stundande ögonblick skulle komma att gå upp för mig, och då ramlar jag ihop antingen i vansinne med samvetskval eller i självmord. Genom mycken diktning har mitt liv blivit ett skuggliv. Jag tycker mig icke längre gå på jorden utan sväva utan tyngd i en atmosfär icke av luft utan av mörker. Faller ljus in i detta mörker, så dimper jag ned krossad!»

Det är ej första gången Strindberg gör en dylik bekännelse. Redan den första allvarliga psykiska kris, som han beskriver i Tjänstekvinnans son (II s. 92 ff.) — den från 1873, då han till följd av en felslagen kärlekshistoria rasade som en galning i skogen på Kymendö — reducerar han själv från ett vanvettsanfall till ett utslag av poetisk simulans. »Var han galen? Nej! Han var bara en poet, som diktat ute i skogen i stället för vid skrivbordet.» Kanske bör man akta sig att här alltför mycket taga Strindberg på orden och förbise det patologiska i själva situationen.[1] Å andra sidan måste man vid hans senare själskriser ej glömma bort det poetiska element, som kommer honom att halvt medvetet förstora sina upplevelser. Både Fadren och En dåres försvarstal äro till en viss grad »dikt», ej blott i den bemärkelsen, att Strindbergs lidanden till stor del äro inbillningsfoster utan objektivt underlag, utan också såtillvida som de — naturligtvis i betydligt mindre grad

[1] Jaspers (a. a. s. 7) synes mig här alltför mycket böjd att acceptera Strindbergs senare försök att bortförklara anfallet.

— ej heller för honom själv haft den subjektiva sanningshalt, som han vid nedskrivandet tillmäter dem. Liksom man senare bland de fullt autentiska mystiska upplevelserna i Inferno också finner sådana som tydligen äro poetiskt utspekulerade eller färglagda och mitt i författarens vidskepelse stöter på uttryck för en lekfull skepsis, på samma sätt har skalden hos honom stegrat det patetiska i hans svartsjukekris från slutet av 1880-talet till en grad, som understundom gör honom själv villrådig om han lever eller diktar. Att här göra en rättvis boskillnad är för eftervärlden omöjligt. Men man kan dock för Fadrens vidkommande i någon mån peka på några av de utifrån — alltså ej från hans eget liv — hämtade impulser, som inspirerat verket, och därigenom få en föreställning om i vilken grad han omdiktat det självbiografiska stoffet.

I en otryckt uppsats på franska i Strindbergsarkivet (K. B.) har Strindberg själv såsom bidragande orsak till att han kom att upptaga frågan om faderskapet i sitt drama pekat på en artikel om matriarkatet i La nouvelle Revue 1886, författad av sociologen Paul Lafargue.[1] Denna uppsats har faktiskt gjort ett

[1] Strindberg nämner också tvenne andra faktorer: att han i Gustaf III:s historia kommit att läsa, att Lovisa Ulrika av maktlystnad utspritt ryktet att Gustaf III ej var fader till kronprinsen och att han samtidigt läst, att faderskapsfrågan upprörde den vittra världen i Paris, där Glouvet nyss skrivit en bok om den. Såvitt jag kan se, kunna dessa båda faktorer blott ha haft en sekundär betydelse. Glouvets ytterst romantiska roman Le Père har endast titeln gemensam med Strindbergs, och Gustaf III:s öde berörde honom väl därigenom att han tyckte det äga likheter med sitt eget.

djupt intryck på Strindberg, bidragit att skärpa hans oförsonlighet i kvinnofrågan, och gång på gång återvänder han i sina stridsskrifter till den. Första gången han omnämner den i tryck är i förordet till Giftas' andra del, utkommen hösten 1886, där han säger, att denna artikel »givit fullt stöd åt mina misstankar om kvinnorörelsen såsom en återgång till ett kvinnovälde, som i forntiden existerat och varav spår märkas i kvinnodyrkan, madonnakult, gift kvinnas äganderätt m. m.» (a. a. s. 239).

Med stöd av erfarenheter från förhållanden hos primitiva folk och en del något dilettantmässiga historiska spekulationer hade den franske författaren kommit till den slutsatsen, att den nuvarande patriarkaliska familjen är en ganska sen social institution och att mänskligheten före den haft matriarkatet såsom familjeform, d. v. s. modern hade betraktats såsom familjens rätta överhuvud, barnen såsom hennes barn, och mannen hade varit hennes slav. Endast genom våldsamma strider mellan könen hade till sist patriarkatet införts, och författaren slutade med att säga, att man väl hade att vänta sig lika hårda strider, om en gång i framtiden samhällena försökte en återgång till matriarkatet. Dessa slutord föreföllo Strindberg som en skrämmande profetia. Han citerar dem i förordet till andra delen av Giftas med tillägget: »Detta är redan i full gång, ehuru det försökes genom överrumpling.» Och i en artikel i Politiken 7/3 1887 — alltså skriven kort efter Fadren — säger han sig befara, att dockhemsidéerna och emancipationsrörelsen återuppväckt den stora kampen mellan könen,

vilken måhända kommer att sluta med att matriarkatet återinföres och människorna bliva djur igen. »Ty kvinnorna höra till det djuriska samhället.» (Efterslåtter s. 303.)

Det är tanken på denna ånyo uppblossande kamp mellan könen som ger konflikten mellan Laura och ryttmästaren dess drag av vildsint hat. Striden föres alldeles som vid patriarkatets införande om husbondeväldet och om bestämmanderätten över barnen. »Kärleken mellan könen är strid», förkunnar Laura och ryttmästaren säger: »Det är som rashat detta» och förutser, att endera måste gå under. Att det blir mannen beror på samma orsaker, som Strindberg i sina artiklar ej tröttnat på att framhålla såsom skrämmande tecken till matriarkatets återinförande. Kvinnan har överhand, därför att hon är listigare, målmedvetnare, därför att hon — tack vare den moderna kvinnorörelsen — befriat sig från förälskelsen, som förlamar mannen, därför att hon övergivit de ridderlighetsideal, vid vilka mannen ännu fasthåller. Redan vid slutet av andra akten förklarar Laura triumferande: »Nu har du uppfyllt din bestämmelse som en tyvärr nödvändig far och försörjare. Du behövs inte mer och du får gå.» Och i slutakten har hon genomfört sin triumf, då hon lyckas få honom förklarad vanvettig och insnörd i tvångströjan, under medverkan av andra män, som blinda för gemensamma könsintressen, gå hennes ärenden. Det är mannens roll, reducerad till drönarens i bikupan, denna följd av det nya, stundande matriarkatet, som Strindberg i sina kvinnosaksartiklar aldrig upphörde att söka skrämma sina läsare för.

Redan Mortensen (a. a. I, s. 147) har iakttagit den frändskap med den grekiska tragedien, som Fadren äger. Också detta inflytande förklaras genom den franska tidskriftsuppsatsen. Lafargue framförde nämligen den litteraturhistoriskt minst sagt tvivelaktiga tesen, att de förtvivlade strider, som föregått patriarkatets införande, återspeglades hos Homeros och tragikerna. Särskilt analyserar han Aiskhylos' tragedier, ur vilka han citerar långa passager. I Orestien mördar Klytaimnestra sin make Agamemnon under jubel och utan samvetskval, och Eumeniderna förkunna, att hon har rätt därtill, under det att Orestes' hämnd på sin moder anses som ett fruktansvärt brott. Strindberg har återgivit denna Aiskhylostolkning i sin artikel Sista ordet i kvinnofrågan, där han utförligt refererat Lafargues uppsats (Efterslåtter s. 272), och det är lätt att se, att han skrivit Fadren som ett modernt motstycke till Agamemnon. Alldeles som Agamemnon bakslugt fångas i nätet, ett offer för kvinnans vilda könshat och maktlust, bindes den starke ryttmästaren försåtligt i tvångströjan.[1]

Tack vare denna beröring med det grekiska dramat har Fadren fått just vad som fattats i Strindbergs tidigare dramatik, enkelhet i kompositionen, begränsning av handlingen till katastrofen, förtätat patos. Hans tidigare benägenhet att utfylla kompositionen med

[1] Naturligtvis är det också en reminiscens från den franska uppsatsen, då ryttmästaren i sista akten läser upp citat om faderskapet ur Odysséen och ur profeten Hesekiel med samma tolkning som Lafargue. Resultatet blir, att omgivningen tror honom vara fullkomligt förryckt.

bifigurer och biepisoder är helt borta, och han har så litet intresse för andra än ryttmästaren och hans hustru, att de andra personerna delvis blivit fruktansvärt negligerade och feltecknade. I tre korta, monumentalt byggda akter går handlingen tveklöst framåt mot den tragiska upplösningen.

Kanske har Mortensen rätt i att spåra antikinflytanden också i huvudhjältens karakterisering såsom i hans monomana kärlek till dottern och det våldsamt patetiska draget i hans temperament. Här synes mig dock Shakespeare snarare ha varit Strindbergs förebild, ett samband, som han för övrigt ju direkt antytt, då han låtit ryttmästaren parafrasera Shylocks stora monolog: »Ja, jag gråter fast jag är en man. Men har en man icke ögon» o. s. v.

I själva verket har Strindberg i Fadren verkligen försökt sig på — vad så få moderna dramatiker haft kraft till — att efter mönstret av de stora Shakespeareska tragedierna, Othello, Macbeth, Lear, Antonius och Kleopatra o. s. v., skildra, hur en hjälte psykiskt undermineras och går under. Långt innan Othello stött kniven i sin strupe eller Macbeth stupat i striden, ha de redan andligt brutits ned, och man har alldeles som i Fadren ett intryck av att döden för dem kommer som befriaren. De äro också i stort sett fattade på samma sätt som ryttmästaren, gestalter i kolossalformat, med tungt lynne och våldsamma lidelser, som måste förinta dem själva, då de en gång satts i rörelse. Och dessa jättar, vilka alldeles som ryttmästaren gripa oss både genom sin storhet och sin otympliga hjälplöshet — utan att man direkt kan

säga, att de tecknats sympatiskt — skildras också alldeles som ryttmästaren i kamp med en värld av småsinta pygméer, vilka lyckas dräpa dem genom försåtligt placerade knappnålsstyng.

Det Shakespearestycke, som man närmast tänker på, då man läser Fadren, är naturligtvis Othello. Det är svartsjukan — och alldeles som i Othello den omotiverade svartsjukan, eller åtminstone en svartsjuka, som ej i stycket bevisas vara motiverad — som bryter ned ryttmästaren och gör den starke mannen, van att härska och befalla, till ett fullkomligt rö i sin omgivnings hand. I själva verket visa också uttalanden av Strindberg från dessa år, att han varit djupt upptagen av Othello, ehuru han naturligtvis tolkat dramat på sitt sätt. Med sitt förfäktande av svartsjukan som en fullt legitim känsla, tog han nämligen direkt parti för Othello mot Desdemona, som han ansåg ha givit honom skäliga anledningar till misstro genom sitt hafsiga uppträdande, även om hon ej direkt bedragit honom. I ett brev till Ola Hansson av år 1889[1] förklarar han rent ut, att Othello lurats av Desdemona och uppfattar hans svartsjuka som »den store mannens månhet om att få bestämma sin avstamning, eller en viss berättigad fruktan för Desdemonas otrohet, såvitt icke Desdemona hade någon bestämd avsikt att genom väckt svartsjuka raffinera njutningen genom att väcka hans stridslust med andra hanar». Det måste sägas, att man här står närmare ryttmästaren i Fadren än Othello, som ej alls grubblar över sin blivande avkomma, och att

[1] Tilskueren 1912 II s. 41.

Desdemona skildrats med färger, som snarast påminna om Laura.

Ännu mer överensstämmande med Fadren är dock den Othellokommentar, som Strindberg nedskriver samma år som dramat i en artikel med titeln »Själamord (apropos Rosmersholm)». Här heter det: »Jago mördar Othello utan att begagna värja eller dolk, endast genom att väcka hans misstänksamhet, som ökas av Desdemonas fria och koketta utbjudande, så att hon också har andel i dubbelmordet, även om hon icke är brottslig.» (Prosabitar från 1880-talet s. 195.) Othello skall enligt Strindbergs mening exemplifiera det moderna själamordet, som begås med psykiska mordvapen i stället för fysiska, och om man tar bort hans monomana idé om Desdemonas skuld, kan man ju ej neka till att denna karakteristik av dramat är riktig. Att det är ett dylikt själamord, som begås också i Fadren, är ju uppenbart, och sambandet med Strindbergs teori blir ännu klarare genom pastorns ord till Laura i början av tredje akten — alltså innan ryttmästaren bundits i tvångströjan, men då hans psykiska undergång redan är fullbragt: »Får jag se på din hand! — Inte en förrådande blodfläck, inte ett spår av det lömska giftet! Ett litet oskyldigt mord, som icke kan åtkommas av lagen; ett omedvetet brott; omedvetet?» (s. 77).

Det kan därför vara av intresse att i uppsatsen se Strindbergs utförliga beskrivning av ett dylikt själamord i Ibsens Rosmersholm. I strid mot Ibsens uppfattning anser Strindberg Rebecka vara »en omedveten kannibal, som slukat den förra hustruns själ».

Den förra hustrun har nämligen misstänkt, att det existerade ett kärleksförhållande mellan Rebecka och Rosmer, och Rebecka har sökt rädda sig genom att inbilla henne, att hon led av »misstänksamhet». »Naturligtvis stegras hennes misstänksamhet genom hennes förökade iakttagelser och omöjligheten att få bevis. Och därigenom blir sannolikheten för att frun lider av misstänksamhet ännu större. Det är då en lätt sak för Rebecka att göra henne galen» (a. a. s. 195). Det är, som vi se, Lauras taktik gentemot ryttmästaren, och Strindberg har också längre fram i uppsatsen kommit att tänka på att detta egentligen ej fanns i Rosmersholm: »Hur Rebecka burit sig åt med sitt mord, får man icke veta i Rosmersholm, men just detta förlopp kunde utgjort den dramatiska handlingen i dramat, som nu går i en annan riktning. Hon har förmodligen använt den gamla kända metoden att inbilla den svagare hjärnan att den var sjuk, tills den blev inbillat sjuk, och sedan har hon 'bevisat' henne eller fått henne att tro, att döden var en lycka» (s. 196).

Det är tydligen denna Rebeckas taktik i det drama, som Ibsen ej författat, eller kanske rättare Jagos taktik i Othello, som Strindberg med en storartad konst i Fadren låter Laura tillämpa gentemot sin make. Det är Strindbergs första försök att i dramats form skildra en gradvis skeende psykologisk utveckling och man har därför skäl att närmare analysera hans tillvägagångssätt.

Jago börjar som bekant med att sätta Othellos svartsjuka i rörelse genom ett hastigt utkastat: »Ha,

det tycker jag ej om», då han ser Cassio vid deras ankomst taga avsked av Desdemona. Han vet, att moren kan förgiftas genom svartsjuka och har på förhand sin fälttågsplan klar. Då Fadren börjar, har Laura ännu ej klart för sig, hur hon skall kunna vinna segern över sin make. Striden är redan i full gång; den gäller husets skötsel och särskilt dotterns uppfostran. Ryttmästaren anser sig ha lagen på sin sida, och ehuru han pinas av det eviga käbblet — »det är mannen och kvinnan mot varandra oupphörligt, hela dan» — känner han sig ha krafter att hålla ut, och bekymrar sig ännu så länge föga om att Laura sprider ut, att han är nervbruten; hon har behandlat honom som sjukling i tjugu år. Det är han själv, som omedvetet räcker henne det dödande vapnet.

Dramat har inletts med den lilla scenen mellan ryttmästaren, pastorn och soldaten Nöjd, vilken ålägges att åtaga sig försörjningsplikt för husjungfruns barn, men har betänkligheter mot det, då han ej kan veta om han är far till det och ej vill släpa för andras barn. Ryttmästaren har medkänsla med honom, och då saken i nästa scen kommer på tal med Laura, som tar jungfruns parti, framhåller han, att man ju aldrig kan fastställa faderskapet till ett barn. Med tanke på deras nyss förut hållna gräl om Berthas uppfostran gör då Laura den reflexionen, att det i så fall är underligt, att lagen ger fadern så stora rättigheter över barnet. Ryttmästaren replikerar, att han endast får det, då han åtager sig skyldigheterna, och att det i äktenskapet ju ej finns några tvivel om faderskapet. Varpå Laura, ännu helt oskyldigt och blott

ledd av motsägelselusta, genmäler: »Nå i de fall hustrun varit otrogen?» Ryttmästaren svarar i barsk kommandoton: »Något sådant fall föreligger inte här! Har du något att fråga om?» (s. 25). Därmed avklippes samtalet för denna gång, men Laura har känslan av att hon kommit att tangera en sårbar punkt hos mannen. Och genom det följande samtalet med den nykomne läkaren får hon ytterligare en ledtråd för sin taktik. Då hon beklagar sig över sin makes sinnestillstånd, råder henne doktorn att framför allt undvika att hos honom väcka »några tankar med starkt intryck... ty i en mjuk hjärna utvecklas de hastigt och bli lätt monomanier eller fixa idéer». »Alltså undvika att väcka hans misstänksamhet», frågar Laura. — »Alldeles så! Ty en sjuk man kan man inbilla vad som helst, just därför att han är mottaglig för allt.» Varpå Laura eftertänksamt säger: »Så. Då förstår jag! Ja! — Ja!» (s. 28 f.). Nu vet hon, hur hon skall nå sitt mål att framkalla ett vanvettutbrott hos mannen och få honom förklarad omyndig och insatt på dårhus.

Hon går tillväga med raffinerad skicklighet. Vid sitt nästa sammanträffande med mannen tar hon upp det gamla grälet på nytt och framkastar nonchalant, att modern ju borde ha bestämmanderätt över barnet, då faderskapet ej kan bevisas. Ryttmästaren far upp och frågar: »Vad har detta för tillämpning i detta fallet?» Varpå Laura helt trankilt genmäler: »Inte vet du, om du är Berthas far?» Ryttmästaren bibehåller ännu till det yttre sitt lugn och säger, att han ej tror henne om att ha varit honom otrogen och i varje fall är säker om att hon ej skulle

tala om det, ifall det vore sant. Men Laura sticker nu dolken ett stycke längre in: »Antag, att jag föredrog allt, att bli utstött, föraktad, allt för att få behålla och råda över mitt barn, och att jag nu vore uppriktig när jag förklarade: Bertha är mitt, men inte ditt barn. Antag...» (s. 42).

Laura har kastat fram saken i hypotetisk form på ett så skickligt sätt, att varken ryttmästaren eller åskådaren förstår om det är ett tankeexperiment eller en trevare för att se, hur maken skall mottaga en öppen bekännelse. Ryttmästaren låtsas vara övertygad om att det blott är ett skrämskott från hennes sida, men han kan ej betvinga sin oro, och då kvällsvarden serveras, kommenderar han fram sin släde och rusar ut. Han har redan giftet i kroppen.

Då han återkommer vid midnattstid, är han redan i fullt uppror. Han resonerar med amman och med doktorn om möjligheten att fastställa faderskap, han fördjupar sig i spekulationer över ärvda likheter och dylikt. Och vid sammanträffandet med Laura erbjuder han henne fred på villkor att hon befriar honom från hans misstankar om Berthas börd: »Befria mig från ovissheten, säg mig rent ut: så är det, och jag förlåter dig i förväg» (s. 62). De misstankar, som han för ett par timmar sedan slog bort som hjärnspöken, ha nu vuxit sig fast och nästan fått formen av visshet.

Nu känner Laura sitt övertag och leker med honom som katten med råttan. Hon håller sig fortfarande på hypotesernas mark, utan att röja om hon varit sin make otrogen eller ej. »Jag kan väl inte

påtaga mig en skuld, som jag ej har.» — »Vad gör det dig», svarar ryttmästaren, »då du har säkerhet att jag ej yppar det?» Han är så pinad av ovissheten i sin situation, att han till varje pris vill framtvinga en skuldbekännelse även med risk att den är lögnaktig. Laura observerar ögonblickligen detta och påpekar, att han tydligen ej får visshet, om hon förnekar trohetsbrottet, men om hon tillstår det får han visshet. »Du önskar således, att så vore?» Och ryttmästaren går i fällan: »Underligt är det, men det är väl därför att det förra fallet ej kan bevisas, endast det senare.»

Det gäller nu för Laura att väl spela sina kort. Går hon ett steg längre och erkänner sig skyldig, har hon tappat, gör hon en ögonblicklig och impulsiv oskuldsförklaring, riskerar hon, att ryttmästaren lugnar sig och återtager väldet i huset. Den rätta vägen är att på förhand undergräva hans förtroende till den oskuldsförklaring, som hon, för att försäkra sig om de övrigas stöd, måste prestera.

Hon lägger därför ut en fälla för maken. »Jag tror, att du önskar få skuld på mig, så att du kan avskeda mig och sedan få bli ensam herre över barnet. Men mig fångar du inte med de snarorna.» (s. 63). Ryttmästaren låter lura sig och försäkrar, att han ej skulle åtaga sig en annans barn, om han finge visshet om Lauras skuld. Varpå Laura omedelbart svarar: »Nej, det är jag övertygad om, och därför inser jag, att du ljög nyss då du gav mig din förlåtelse i förväg.» Den stackars ryttmästaren blir vimmelkantig av denna vassa och på samma gång

ologiska kvinnodialektik och hänger sig åt passionerade utbrott över hur han slavat och misshandlats av hustrun. »Detta har jag lidit för dig, vad vill du göra för mig?» (s. 15). Och nu först lovar Laura honom sin oskuldsförklaring: »Vad kan jag göra! Jag skall svärja vid Gud och allt vad mig är heligt att du är far till Bertha.» Hon har i själva verket sorgfälligt förebyggt risken att bli trodd på sitt ord, och ryttmästaren genmäler också: »Vad gagnar det, då du förr har sagt, att en mor kan och bör begå alla brott för sitt barn.» Han är nu övertygad om att Laura lovar att svärja på sin oskuld blott för att han ej skall undandraga sig sin försörjningsplikt mot barnet. Ovisshetens mara vilar ännu mer tryckande över honom än förr.

Nu är atmosfären så laddad, att det blott behöves några utmanande ord av Laura för att framkalla explosionen. Då ryttmästaren hotar henne med öppen strid, underrättar hon honom brutalt om att hon med stöd av ett uppsnappat brev till en hospitalsläkare kommer att under morgondagen ställa honom under förmyndare. Detta i grunden tomma hot rågar måttet, och utan att säga ett ord, går ryttmästaren fram och kastar den brinnande fotogenlampan mot Laura, som räddar sig genom dörren. Nu är han oåterkalleligen förlorad. Han har genom denna vanvettiga handling lämnat det ovedersägliga bevis på sitt sinnestillstånd, som behöves för att spärra in honom som en farlig dåre. Och på samma gång har Laura formellt svurit sig fri från den förbrytelse, hon själv givit sig sken av att ha begått, samtidigt med att hon sörjt för att

ryttmästaren ännu vildare måste fortsätta sin misstänksamhets blindbockslek.

Jag har utförligt dröjt vid denna scen, därför att den är det första exemplet på Strindbergs mästerskap i en genre, som sedermera skulle bli utmärkande för de flesta av hans dramer under den naturalistiska perioden och även sträcka sig till vissa dramer efter densamma. Genom hela 1800-talsdramat kan man märka en alltjämt fortgående tendens att förvandla dialogen till en sorts rättsprocess, där de olika interlokutörerna korsförhöra och bemöta varandra med tränade advokaters skicklighet. Kleist är ett tidigt exempel på denna tendens, som i viss mån kulminerar hos Dumas fils och Ibsen. Det finnes något av deras schackspelslogik i den Strindbergska scenen, om man granskar den närmare i sömmarna, de två debattörerna kasta boll med replikerna alldeles som i det tidigare nutidsdramat, de söka övertrumfa varandra i slughet och snarfyndighet. Och ändå verkar det hela ej så konstlat som en Dumasdialog, ej så beräknat som en Ibsensk replikväxling. Det beror delvis på att Strindberg går rappare tillväga, hoppar över mellanled i diskussionen, som hans föregångare skulle ansett oundgängliga, och därigenom får inskränkt till en enda scen en serie olika faser och ståndpunkter, som de skulle ha behandlat genom ett par akter. På detta sätt blir det hela mindre klart, men på samma gång mer rimligt. Ty denna nålvassa dissekering, som förefaller osannolik, om den pågår ett helt drama igenom, blir dock mer tänkbar, om den inskränkes till en enda liten stund, då de båda talande känna att deras öde

avgöres och spänna alla nerver till det yttersta. Med en dylik scen för ögonen förstår man, att Strindberg snart nog frestades till att inskränka dramat till en enda scen, huvudscenen.

Vidare skiljer sig Strindbergs dialogkonst från föregångarnas därigenom att den är vida mer naturlig, ologisk och ogrammatikalisk. Det händer aldrig hans interlokutörer att uttrycka sig i sentenser eller spirituella riposter såsom ännu de Ibsenska. Och i regeln blotta de sig ej så ohöljt inför åskådaren. Ännu vid aktens slut står åskådaren lika okunnig som de handlande inför det väsentliga. Han vet lika litet som ryttmästaren, om Laura verkligen begått något trohetsbrott, han vet lika litet som Laura, om ryttmästaren verkligen på allvar tror, att hon gjort det. Det dialektiska, advokatoriska ligger i själva den inre gången i replikföringen, ej i dess yttre form.

Redan vid tredje aktens ingång är »hjärnornas kamp» utspelad, och Strindberg kan därför helt ägna denna akt åt att skildra titelhjältens tragiska undergång. Den står också obestridligt högst, och fråga är väl, om Strindberg någonsin före Infernokrisen givit ett så storslaget exempel på sin förmåga att inom ramen av några få scener sammantränga de mest skiftande stämningar, blanda tragiskt och groteskt, brutalt och vekt om varandra. I denna akt är ryttmästaren fullkomligt bruten, han har mist varje inre balans, och det är en smaksak, om man vill kalla honom överexciterad eller vansinnig. Han förskräcker och förolämpar alla med sina ord, även när de för åskådaren, som varit vittne till hans samtal med

hustrun, förefalla psykologiskt begripliga. Han kommer ut ur sitt sovrum med en trave böcker under armen och läser upp allahanda citat för att visa faderskapets ovisshet. Han inlåter sig på ett lugubert skämt med sin svåger, som han beskyller för att ha bedragits av sin avlidna maka. Han håller till sist på att skrämma livet ur sin dotter, då han — med tanke på det själamord, som begåtts mot honom — förklarar sig vara en kannibal som vill äta henne, då hennes mor ej kunnat äta honom. Och då han går till vapensamlingen och tar en revolver, tror den stackars flickan, att det är hans avsikt att skjuta henne, ehuru hans verkliga syfte naturligtvis är att begå självmord. När han finner, att patronerna äro urtagna, faller han samman i slöhet, låter sin gamla amma draga ned sig på en stol och lura på sig tvångströjan, allt under det hon med rörande troskyldighet berättar, hur hon en gång, då han var liten, lurade av honom kökskniven, när han ville tälja båtar. Då han till sist märker, att han fått tvångströjan över huvudet, har han redan kommit så långt i slöhet, att denna upptäckt endast lockar honom till en relativt stillsam klagan: »Fångad, kortklippt, överlistad, och inte kunna få dö!» (s. 89). Så kommer ett nytt vredesutbrott, då den gamla amman vill uppbygga honom med religiösa betraktelser: »Kasta ut den där kvinnan! Hon vill osa ihjäl mig med psalmboken. Kasta ut henne genom fönstret eller skorsten eller vad som helst!» (s. 90.)

Liksom de shakespeareska hjältarna i slutakten är han endast en ruin av sitt forna jag. Men Strindberg

förstår alldeles som Shakespeare att gjuta ett solnedgångsskimmer kring sin hjälte i undergångens stund. Först nu har man egentligen känslan av att ryttmästaren med alla sina fel dock är huvudet högre än sin omgivning. Rent gripande verkar det, då han vid åsynen av den inträdande hustrun på nytt återfår sin aktivitet och utbryter i vilda klagomål mot kvinnorna, som varit hans fiender från födelsen, ja, före den, då hans mor icke ville ha honom till världen, berövade hans livsfrö dess näring och gjorde honom till halvkrympling. Han förbannar det andliga äktenskapet som blivit ett bolag med en yrkesidkerska i stället för ett verkligt äktenskap. Man igenkänner ju i denna ryttmästarens återblick på sitt liv utan svårighet Strindbergs egen livsbana, alltifrån det han såsom »en ovälkommen» föddes och till dess han råkade in i sitt äktenskapshelvete; men på denna plats stör det ej.

Nu anser Laura stunden vara kommen för att fullkomligt fritaga sig från misstanken om otrohet och säger: »Och vad dina misstankar om barnet angår så äro de ogrundade.» Men det är för sent för att bringa honom någon tröst. Ryttmästaren inser nu, att det just är det ogrundade i hans misstankar som psykiskt krossat honom: »Det är just det förfärliga! Om de åtminstone vore grundade, då hade man någonting att ta på, att hålla sig till. Nu är det bara skuggor, som gömma sig i buskarna och sticka fram huvudet för att skratta, nu är det som att slåss med luft, att göra simulaker med löst krut. En fatal verklighet skulle ha framkallat motstånd, spänt liv och själ

till handling, men nu... tankarna upplösa sig i dunster och hjärnan mal tomning tills den tar eld.» (s. 93.)

I denna shakespeareskt klingande replik uttryckes hela dramats tragik. Den ligger knappast däri, att en ädel man blir offer för en ondskefull kvinna, ehuru nog Strindberg understundom ville draga denna sensmoral ur stycket. Det tragiska ligger däri, att hjälten i grunden bereder sin undergång genom obevisbara, men därför så mycket mer ödeläggande misstankar, som han själv snärjt in sig i. Hustrun spelar i grunden endast sufflörens roll; hon viskar i hans öra vad han redan dunkelt tänkt förut. Även utan tvångströja och omyndighetsförklaring skulle hans öde varit lika oundvikligt och hans undergång lika viss, blott kanske långsammare och grymmare. Han hör till de naturer, som tortera ihjäl sig själva, som med öppna ögon, men utan att kunna vika åt sidan, gå rätt mot avgrunden.

Det återstående i dramat är egentligen endast en epilog, som snarast verkar försonande i sin hemska realism. Ryttmästaren fattas av frossbrytningar och får hustruns schal kastad över sig. Den mjuka schalen väcker minnen, ljuva vemodiga minnen från deras första äktenskapstid: »... jag känner din mjuka schal mot min mun; den är så ljum och så len som din arm, och den doftar vanilj som ditt hår, när du var ung! Laura, när du var ung, och vi gick i björkskogen med gullvivor och trast, härligt, härligt! Tänk vad livet varit skönt, och så det blivit» (s. 93).

Så kommer blixtsnabbt omslaget. Schalen kväver

honom. »Ta bort katten, som ligger på mig», ropar han och vill i stället ha vapenrocken, och nu börja på nytt hans rasande förbannelser mot Omfale, den listiga kvinnan, som narrade klubban av Herkules. Han reser sig för att spotta, men faller vanmäktig ned igen och jollrar med huvudet i sin gamla ammas knä, jollrar om att han somnar in vid kvinnobröst, om att endast kvinnor få barn och att framtiden därför är deras, när männen dö barnlösa, och han rabblar upp »Gud som haver barnen kär». Så reser han sig plötsligt raklång och faller ned igen. Slaganfallet har kommit.

Först i denna gripande slutscen har Strindberg på ett fullt äkta sätt fått fram den blandning av nervös brutalitet och omanlig vekhet hos sin hjälte, som han redan i den stora dialogen i andra akten låter honom själv bekänna, men som knappast tidigare i dramat fått en riktigt äkta psykologisk belysning. Orsaken härtill ligger ju delvis i att Strindberg par force ville göra sin hjälte till militär och därigenom åstadkommit en alltför grell motsats mellan hans barska kommandoton och övergivet lyriska utgjutelser. »Du skulle blivit författare, vet du», säger Laura giftigt efter ett av hans vältaliga och extatiska utbrott. Denna lilla replik är också en kanske omedveten bekännelse från Strindbergs sida om orsaken till att figuren ej blivit helstöpt. Han är författare, han är ingen annan än August Strindberg själv, och därför är det omöjligt för hans skapare att se opartiskt på honom. I ett brev till Lundegård av år 1887, då dramat skulle uppföras i Köpenhamn, framhöll han,

att rollen borde ges åt en skådespelare »med eljest friskt humör, som med överlägsen, självironisk, lätt skeptisk världsmannaton, medveten om sina företräden går med tämligen glatt mod sitt öde till mötes, svepande sig i döden i dessa spindelnät han ej kan av naturlagsskäl riva sönder». Och han tillägger: »För mig särskilt här representerar han en manlighet, som man sökt nedsätta, avlura oss och flytta på det tredje könet. Det är endast inför kvinnan han är omanlig, av det skäl, att hon vill ha honom så och anpassningslagen nödgar oss att göra den roll älskarinnan fordrar» (a. a. s. 29 f.). Denna karakteristik passar ganska illa på ryttmästaren, men den röjer orsaken till Strindbergs beundran för honom, vilken också tog sig uttryck i hans ord till Nietzsche, att han redan i denna gestalt skildrat övermänniskotypen.

Det är denna osäkerhet i författarens ställning till sin hjälte, som gör att figuren mister sin enhetlighet. Strindberg har fullt medvetet utrustat den med sina egna lyten, men på samma gång velat ha dem urskuldade och i viss mån betraktade som förtjänster. Även en oförberedd åskådare känner, att ryttmästarens oresonliga uppträdande i första akten, hans brutala behandling av hustrun och hans absurda uttalanden om kvinnokönet och om dotterns uppfostran ha författarens gillande och reagerar helt naturligt däremot.[1]

[1] Såsom ett exempel på hur angelägen Strindberg är att betona sin solidaritet med ryttmästaren även i dennes värsta förlöpningar, kan man anföra episoden med den brinnande lampan i slutet av andra akten. Redan ett år före Fadrens författande berättar Strindberg i det tillämnade förordet till andra delen

Det är först sedan man följt hans lidandeshistoria, som man i sista akten kan gripas av hans olycka och finna honom ända in i slöheten och tankeförvirringen bevara ett drag av medfödd nobless.

Detta partitagande för ryttmästaren är så starkt, att ingen av de andra personerna kommit helt till sin rätt. Rörande bipersonerna, pastorn och läkaren, förklarade Strindberg själv i förordet till Fröken Julie (s. 108), att han avsiktligt endast skisserat dem, »emedan jag just ville ha alldagsmänniskor, sådana som lantpräster och provinsialläkare äro som mest». Även alldagsmänniskor ha emellertid — och kanske till och med i ännu högre grad än undantagsmänniskor — en böjelse att i det längsta inbilla sig själva och varandra, att de handla av hederliga motiv och avslöja sig i varje fall icke utan tvingande grund såsom skurkar. Detta är emellertid fallet med de två personerna i Fadren. De förefalla de två första

av Giftas, att en engelsk dam för honom beklagat sig »över det missförhållandet att engelska män kasta fotogenlampor i ansiktet på sina hustrur». Varvid han med avsky svarat: »Gud vilka kvinnor ni måtte ha i England!» (Efterslåtter s. 247). Denna berättelse med Strindbergs mördande replik återkommer sedan på flera ställen i hans verk, t. o. m. så sent som i Götiska rummen. I Fadren kan han ju ej få plats med den i det ögonblick, då ryttmästaren slungar lampan mot hustrun, men han låter honom skämma motivet genom att i nästa akt berätta om att han, då en engelska förtalt honom om den egendomliga nationalvanan att kasta lampor, svarat: »Gud vilka kvinnor!» Varpå han ytterligare tillägger: »När det går så långt att en man, en man som älskat och tillbett en kvinna, går och tar en brinnande lampa och slår i ansiktet på henne, då kan man veta?!» (s. 83).

akterna handla i redliga avsikter och snarast hysa sympati med ryttmästaren gentemot hustrun. I slutakten kasta de utan vidare masken och visa sig såsom hustruns medbrottslingar. Strindbergs tålamod har ej räckt till för att hålla dem neutrala.

Denna Strindbergs hetsiga oförmåga att låta sina figurer behålla sina karaktärer visar sig också i teckningen av Laura, som ju jämte ryttmästaren är styckets enda förgrundsfigur. Själv säger denne, att kvinnorna äro »omedvetna om sin instinktiva skurkaktighet» varmed han säkert uttrycker författarens åsikt, och i den långa och psykologiskt mycket orimliga harang, som hustrun i slutakten håller till ryttmästaren, säger hon, att hon ej handlat efter någon medveten plan utan av en dunkel lust att få bort maken såsom något hinderligt. »Det där låter påtagligt», svarar ryttmästaren. Tydligen var det också Strindbergs ursprungliga mening att låta henne omedvetet drivas till sina handlingar, men hans raseri mot kvinnan hindrade honom därifrån. I stället har man det oemotsägliga intrycket att Laura handlar efter en på förhand genomtänkt och utstakad plan, och hennes tidigare repliker lämna intet tvivel om att hon är fullt medveten om vad hon gör och triumferar över att kunna befria sig från mannen. Genom detta har hon onekligen fått en viss demonisk resning. »Helveteskvinnan» kallar henne Strindberg, då dramat en gång tages upp på Intima teatern. Men säkert skulle hela stycket verka sannare och mer gripande, om hon liksom de övriga personerna verkligen inbillade sig att i bästa välmening beivra ryttmästarens inspärrning. Det är denna brist på humanitet i livs-

synen, som gör, att Strindbergs tragik i Fadren ej verkar befriande som Shakespeares. Kraftscenerna i Macbeth och Kung Lear äro lika brutala och upprörande som de i Fadren; Macbeth är givet av lägre moralisk kvalitet än ryttmästaren och Lear betydligt mer oresonlig och obehärskad. Men dock känner man en varmare sympati med dem, gripes av deras undergång på ett annat sätt. Det beror på att Shakespeare står över sina hjältar, under det att Strindberg tar parti för sin, applåderar hans råheter och vill tvinga läsaren att utan bevisning finna hans våldshandlingar ursäktliga.

Man kan till sist fråga sig, i vilken grad Fadren bör betraktas som ett naturalistiskt drama. Någon direkt strävan att följa Zolas program för dramat kan man ej spåra i Fadren och knappast heller någon tendens att förverkliga egna teoretiska reformer. Dramat står i ungefär samma förhållande till naturalismen som Ibsens Gengangere eller Björnsons första del av Over Ævne, i vilka man ju kan spåra naturalistiska motiv och naturalistisk teknik, utan att de därför kunna betecknas såsom naturalistiska dramer i programmatisk bemärkelse. Jämförd med de båda norska dramerna betecknar nog Fadren ännu ett djärvt steg mot naturalismen, i det att både titelpersonens vanvettsutbrott och slaganfall skildras med betydligt starkare medel än de Ibsen-Björnsonska dramerna våga sig på, utan att man dock besväras av de ansträngningar att vara strikt vetenskaplig och taga med alla detaljer i förloppet, som utmärka Zola. Också personerna ha i sitt själsliv ett animaliskt element, en vild frenesi,

som erinrar om Zola, men här är man ganska tveksam, om ej likheten beror på Strindbergs egen naturliga läggning. En avgjord överensstämmelse med det naturalistiska dramat ligger i strävandet att iakttaga de tre enheterna, men man måste dock observera, att stycket på den punkten knappast går längre än Gengangere. Första akten spelar på kvällen, den andra samma natt, sista akten kvällen därpå. Tendensen är alltså att såvitt möjligt reducera tiden och framför allt att såsom stämningsgivande faktor bibehålla samma rum i samma belysning genom hela dramat.

* * *

Efter författandet av Fadren inträder en av Strindbergs glansperioder. Sommaren 1887 skriver han sin yppersta roman, Hemsöborna, och på våren och sommaren 1888 novellsamlingen Skärkarlsliv, sist den epokbildande novellen Den romantiske klockaren på Rånö. Mellantiden mellan dessa båda verk tyckes han förnämligast ha använt på nedskrivandet av En dåres försvarstal, ty det egendomliga är, att medan Strindberg genomlever sitt värsta äktenskapshelvete och i sin uppfattning av hustrun företer obestridligt abnorma drag, blomstrar hans diktning med en friskhet som aldrig tillförene. Emellertid betraktade han själv sina skärgårdsverk såsom litterärt mer betydelselösa och betonade både i brev till förläggare och vänner, att de endast voro förläggarlitteratur, som han måste tillverka för att kunna få medel att skriva naturalistiska sorgespel och skänka bort. Han hade

nämligen genom den franska översättningen av Fadren kommit i kontakt med Zola, som fått verket i manuskript och skrivit ett berömmande brev om det, vilket begagnades som förord i den franska upplagan, och efter denna upplagas utgivande hade ledaren av den under Zolas egid av Antoine startade Théâtre-Libre antagit Fadren till uppförande. Det var nu Strindbergs storhetsdröm att genomföra den naturalistiska reformen inom dramat. För Théâtre-Libre skrev Strindberg under sommaren 1888 — då bosatt i Danmark, dit han flyttat i november föregående år — Fröken Julie och Fordringsägare. Då han den 10 augusti till Bonnier insände det förstnämnda dramat, åtföljdes det av ett brev, vari det heter: »Härmed tar jag mig friheten att hembjuda Svenska Dramatikens första naturalistiska sorgespel, och jag ber Er icke lättsinnigt rata det, att ni sedan må ångra Er, ty såsom tysken säger: Ceci datera = detta stycke kommer att noteras i annalerna.»

Denna gång skulle Strindbergs storhetsdrömmar ej slå fel, och de stolta orden om Fröken Julie äro ej i någon mån överdrivna. Fröken Julie är ett av de lätt räknade svenska verk, som bilda epok i den allmänna litteraturhistorien. Ju mer tiden framskrider, dess tydligare blir det, att detta stycke är den naturalistiska dramatikens storverk. Det har redan länge överlevat Zolas, Henri Becques och Hauptmanns naturalistiska dramer, och det kommer säkerligen att överleva Galsworthys och Tchechoffs, vilka visserligen på några punkter drivit den naturalistiska tekniken till radikalare konsekvenser, men sakna den fasta behärskning av den

dramatiska formen, den blandning av frodig realism och skarp psykologi, som gör detta drama till ett så enastående konstverk.

Som teoretisk kommentar till dramat, vilket ju jämväl måste behandlas i sin egenskap av naturalistiskt reformexperiment, har man att betrakta det för detsamma skrivna förordet, som tyckes ha tillkommit kort efter dramats nedskrivande samt den något senare skrivna uppsatsen Om modernt drama och modern teater (tryckt i mars 1889), vilken, ehuru i detaljerna något avvikande från förordet, dock i själva grundprinciperna överensstämmer med detsamma.

Zolas dramatiska teorier, nedlagda i förorden till hans dramer och sedermera i ett flertal i olika volymer samlade uppsatser och teaterkritiker — bland vilka särskilt Le naturalisme au théâtre från år 1880 — kunna närmast betecknas som en direkt överflyttning på dramat av hans program för den experimentella romanen, liksom hans egna pjäser till större delen äro dramatiseringar av hans romaner. Med sin tunga episka läggning saknade Zola egentligen varje begåvning för dramatikerns kall, och hans uppsatser vittna ofta om en påfallande brist på förståelse både för scenens krav och för ett dramas betydelse som konstverk. Emellertid har hans dramatiska program kanske fått en mer genomgripande betydelse för det moderna dramats utveckling än hans romanteori för romankonstens, delvis därför att dramat var i betydligt större behov än romanen av en reform, delvis därför att den illusoriska naturefterhärmningen lättare låter genomföra sig på det sceniska området. Särskilt gäller

detta det rent teatertekniska, där Zolas principer att förvandla scenen till ett rum, där fjärde väggen tänkes ersatt av proscenieöppningen, sedermera med allt större konsekvens genomförts för att till sist få ge vika för andra smakideal. Jag vill ej uppehålla mig vid dessa rent yttre reformkrav, vilka Strindberg upptager i sitt förord till Fröken Julie efter Zolas och Théâtre-Libres principer: skådespelarnas framförande av replikerna med profilen eller ryggen vänd mot åskådaren, borttagande av rampen, ersättande av de målade utensilierna med verkliga, införande av mer stumt spel o. s. v. Allt detta kan läsaren få tillräcklig kännedom om genom förordet till Fröken Julie.

Av helt annan betydelse äro de reformkrav, som beröra dramats egen utformning. Här har Zola blivit av genomgripande betydelse för Strindberg, på samma gång som man mycket väl kan konstatera de avvikelser, vilka Strindberg från första stund gör från hans program.

Med sin ytterst förenklade konståskådning tillmätte Zola dramat alldeles samma uppgift som romanen, att genom fysiologiskt-psykologiska experiment understödja forskningen och bidraga till fastställandet av »naturlagar», d. v. s. i första hand ärftlighetens och miljöns lagar. För att kunna fylla detta syfte, måste dramat naturligtvis avstå från varje tendens, likaväl som vetenskapen ej får arbeta med någon på förhand uppställd tes som utgångspunkt. Och det måste vidare kasta bort vad Zola kallade »fabeln», d. v. s. den noggrant utspekulerade intrigen för att i stället direkt taga ett stycke verklighet och låta människorna fram-

träda bakom ridån på alldeles samma sätt som vi skulle tänka oss dem uppträda i verkligheten. Ehuru estetiskt föga tillfredsställande är dock hans första drama Thérèse Raquin av år 1873 det tidigaste moderna drama, där vi ej märka något spår av de Scribeska intrigtrådarna. Zola hatade den logik, som Dumas fils eftersträvade i sina dramer, och opponerade sig emot att den dramatiska intrigen skulle innebära lösningen av ett sorts schackproblem. I Thérèse Raquin är det en hel mordhistoria, som föres fram för oss med ett rättegångsreferats bredd och grundlighet. Närmast påminner kanske verket om den Elisabethanska periodens »domestic tragedys», där också kriminalmotiven omhuldades, och det är betecknande, att den seriösa dramatiken under alla tider, då den strävat efter primitiv naturlighet, drivits till denna ämneskrets.

Vid sidan om detta Elisabethanska inflytande, om vilket Zola var fullt medveten — ett av hans dramer är endast en modern adaptering av Ben Jonsons Volpone — märkes emellertid hos honom en anslutning till de fransk-klassiska enhetskraven, vilka han ansåg berättigade ur verklighetsillusionens synpunkt. Till följd av de långa romanintrigerna i sina dramer kunde Zola själv emellertid ej genomföra mer än rummets enhet, som han i förordet till Thérèse Raquin motiverar ungefär på samma sätt som Strindberg i förordet till Fröken Julie, då han säger, att han låtit allt spela inom en enda dekoration, för att få figurerna att »gro samman med miljön». Hos hans efterföljare inom Théâtre-Libregruppen tages steget fullt ut; ur

sannolikhetens synpunkt genomföras alla de tre enheterna, och för att undvika de svårigheter, som tidens enhet medförde, och verkligen åstadkomma, att handlingen på scenen ej upptog längre tid än den skulle upptagit i verkligheten, avskaffades ridåfallen, och enaktstyckena blevo från nu vanliga inom det utpräglat naturalistiska dramat. På denna utveckling är Strindberg redan inne i Fröken Julie och Fordringsägare och skall i sina följande dramer gå ännu ett steg längre, då han efter Théâtre-Libres mönster inskränker stycket till en kort kraftscen av samma art, som i Frankrike kallades »quart-d'heure». Det är klart, att det genom iakttagandet av enheterna oavvisliga behovet av dramatisk koncentration ej skulle riktigt låta sig förenas med kravet på obesvärad naturlighet i handling och dialog, och vi skola i Strindbergs senare dramatik se nackdelarna av denna teknik.

För Fröken Julie har Strindberg i ämnesvalet fullkomligt följt Zolas intentioner och, som han säger i förordet, tagit motivet ur livet, »sådant jag hörde det omtalas för ett antal år sedan, då händelsen gjorde ett starkt intryck på mig.» Av ett med stycket samtidigt brev till Heidenstam får man veta, att det »handlar om huru fröken... förför stalldrängen. Grandiost!» Den egentliga förändringen tyckes sålunda vara, att stalldrängen förvandlats till betjänt och att Strindberg låtit sin hjältinna begå självmord. Det är alltså en sensationshistoria av samma art, som dem vi ofta finna i tidningarnas notisspalter. Ett par yttre händelser påskynda handlingens lopp, så t. ex. bondfolkets indansande, som tvingar fröken Julie och

Jean att söka sin tillflykt på dennes rum och på slutet grevens återkomst, markerad av klockan, som påskyndar fröken Julies självmord. Men man har det intrycket, att både förförelse och självmord skulle ha ägt rum även utan dessa tillfälligheter.

På andra ställen kan man dock skönja ett par rester av Ibsensk intrigkonst. I början av dramat kokar köksan Kristin mat åt fröken Julies hynda Diana och berättar om frökens förtrytelse över den mesallians, som Diana gjort, då hon smugit sig ut med grindstugans mops. Vi ha här tydligen ett sorts symboliskt förspel till den kommande händelsen, fröken Julies felsteg. Då Kristin får höra talas därom, påminner hon också om att fröken var så stolt, att hon ville skjuta Diana. Samma Ibsenska metod att symboliskt förebåda den realistiska handlingen ha vi i den på slutet placerade episoden med grönsiskan, som Julie nödvändigt vill taga med sig på flykten för att den ej skall falla i främmande händer. Då Jean dödar den, framkallar detta en fullkomlig kris hos Julie, som nu fattas av avsky för Jean; »Döda mig också! Döda mig! Ni som kan slakta ett oskyldigt djur utan att darra på handen!» (s. 134.) Den lilla episoden har en smula frändskap med vildandsmotivet hos Ibsen, och Geijerstam anmärkte med en viss rätt i ett brev till Strindberg, att det ju varit en enkel sak att öppna fönstret och låta grönsiskan flyga ut.

Med undantag av dessa rudimentära rester från den Ibsenska symboliken är emellertid dramats intrig otroligt enkel, och de tre enheterna äro också strikt iakttagna. Utan aktindelning tänkes det pågå exakt

samma tid, som åtgår för att se det från teatersalongen. Också personantalet är reducerat till blott tre. Då Strindberg i ett brev till Seligmann, som åtföljde Fordringsägare, säger, att Fröken Julie ännu är »kompromiss med romantik och kulisser», tänker han väl på den överdrivna vikt, som han i scenbeskrivning och förord ägnat åt köksinredningen, åt scenen med det midsommarfirande folket med sina danslekar och även på slutscenen, där han låtit solen gå upp och kasta sitt sken genom köksfönstret för att få en skärande kontrast mot den förtvivlade stämningen inne i rummet. Uppslaget härtill har han säkerligen fått från slutscenen i Gengangere, där soluppgången spelar samma roll. Då Strindberg i ett brev till Bonnier av den 21 augusti 1888 för första gången omnämner Fordringsägare, förklarar han, att det är »bättre ändå än Fröken Julie med tre personer, ett bord och två stolar, och utan soluppgång».

Den naturalistiska förenklingen har här drivits ytterligare ett steg längre. Strindbergs anslutning till fransk-klassicismen är både medvetnare och mer obetingad än Zolas. I sin uppsats om det moderna dramat förhärligar han gentemot det romantiska dramat med dess yttre händelseöverflöd och personvirrvarr Racines och Corneilles psykologiska analyser och säger om Molière: »I Molière hade det franska dramat inträtt i ett stadium, där all utstyrsel lämnades och själslivets skiftningar blevo till den grad huvudsak, att Tartuffes härliga vivisektion försiggår på ett golv med två taburetter» (Likt och Olikt II s. 285). Redan året före Fröken Julies författande hade han i ett

av mig ovan anfört citat (s. 240) framhållit denna överensstämmelse mellan det psykologiska fransk-klassiska dramat och det naturalistiska teaterprogrammet. Att Zola i sina senare dramer ej iakttagit denna förenkling, lagt an på yttre apparat och visat smak för massverkningar finner han klandervärt.

Fröken Julie behandlar alltså, såsom Strindberg ej tröttnar på att försäkra i förordet, »ett fall», och därtill ett ovanligt sådant, genom vilket Strindberg vill bestyrka en naturlag; såsom vi senare skola se, den darwinistiska tesen om »the survival of the fittest». På dessa punkter är det rättroget Zolaistiskt, men det avviker därigenom att Strindberg vill inrymma ett betydligt större svängrum åt de psykologiska momenten än Zola, att han, såsom han säger i förordet, ej vill förfara »ensidigt fysiologiskt», vartill ju handlingen i någon mån kunde inbjuda. Detta är viktigt att observera, ty redan nu visar sig Strindberg påverkad av den reaktion mot Zolas fysiologiska människouppfattning, som framträdde i Frankrike vid mitten av 1880-talet och till vilken han snart skall förklara sig såsom en svuren anhängare. Om man läser hans förklaring över karaktärsteckningen och den psykologiska motiveringen i Fröken Julie, märker man, att han gått i lära hos en av den moderna psykologiens grundläggare, Ribot, vars satser i Les maladies de la personnalité lätt förändrade gå igen i företalet och givetvis också påverkat själva stycket.

Ribot opponerar sig mot den »metafysiska» psykologien, som uppfattar personligheten såsom vilande på ett grunddrag, under det att personligheten för

den »naturalistiska» psykologien är ett komplex och ej alls kan förliknas med en automat.

Det är denna åskådning, som Strindberg återger, då han säger, att ordet karaktär ursprungligen betecknat »det dominerande grunddraget i komplexet», men snart blivit medelklassens uttryck för automaten och förklarar sig icke tro på de »enkla teaterkaraktärer», som han återfunnit i all äldre dramatik, även hos Molière, och vilkas själsliv kan uttryckas med ett enda ord, svartsjuk, dum, brutal o. s. v., dessa karaktärer, vilka tyckas vara fixa och färdiga vid sitt inträde på scenen och visa sin egenart genom något yttre lyte eller genom att oupphörligt upprepa ett stående uttryck. »Som moderna karaktärer, levande i en övergångstid, mer brådskande hysterisk än åtminstone den föregående, har jag skildrat mina figurer mer vacklande, söndergångna, blandade av gammalt och nytt... Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder, som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflikad. Och jag har dessutom givit litet uppkomsthistoria, då jag låter den svagare själen stjäla och repetera ord från den starkare, låter själarne hämta 'idéer', suggestioner som det kallas, från varandra.»

Redan i Mäster Olof hade ju Strindberg genom impuls från Brandes' Shakespeareanalys kommit ifrån den vanliga karakteriseringstekniken, som endast framhöll den sida av karaktären, som var behövlig för handlingen, och fått sinne för de karakteristiska smådetaljerna. Samma avoghet mot schematisering av det psy-

kologiska förloppet i en formel, som han då hyste, besjälade honom också nu, men hans intentioner gå betydligt längre. Han vill ej blott få fram alla dessa smådrag, som i en människas själ kämpa emot varandra, han vill dessutom förklara, hur de kommit in i personligheten på grund av ärftlighetens, miljöns och samtidsfaktorernas inverkan. Alldeles som Taine betraktar han personligheterna som produkter av naturlagarna.

Det är givetvis en olöslig arbetsuppgift Strindberg har pålagt sig, och man skulle vänta, att resultatet blivit, att man i Fröken Julie ej tyckte sig ha att göra med verkliga människor, utan med fullt utbildade psykologer, som oavlåtligt analyserade sitt eget och varandras själsliv.

Att så ej blivit fallet, beror naturligtvis till stor del på att Strindberg i realiteten ej så strikt följde sina vetenskapliga intentioner, men också på att detta sätt att uppfatta och skildra människor passade så oändligt väl för hans temperament. Han hade aldrig varit och skulle aldrig bli någon omedelbar karaktärsskapare i stor stil, just därför att han av naturen saknade sinne för »grunddraget» i en karaktär, saknade den förmåga av diktande psykologisk syntes, som fordrades för att kunna framställa den. Helstöpta, enhetliga gestalter saknas i en påfallande grad i hans persongalleri. Däremot hade han i en otroligt uppdriven grad analytikerns förmåga att särlägga olika sidor hos en given personlighet, att observera smådrag, att skildra människor i rörelse och utveckling, att få fram deras relationer till varandra. Och särskilt väl kunde han teckna dessa disharmoniska, »söndergångna» naturer, med vilka han själv kände sig i släkt.

Han behövde modeller att utgå ifrån, men lyckades alltid bäst, då han ej — som så ofta — klavbands av särdragen hos modellen, utan med utgångspunkt från den fritt kunde dikta om det psykologiska förloppet.

Detta var just fallet med Fröken Julie. Redan föregående forskare ha påpekat de detaljer i dramat, som ge vid handen, att Strindberg i kontrasten mellan plebejen Jean och grevedottern Julie haft i tankarna motsatsen mellan sig själv, »tjänstekvinnans son» och sin högadliga hustru. Då han i En dåres försvarstal (s. 184) triumferar över att ha vunnit Siri von Essen, påminner hans ton slående om Jeans: »Folkets son har erövrat det vita skinnet, den ofrälse vunnit adelsdotterns kärlek» o. s. v. I ett brev till Heidenstam av år 1885 går han med på att hans egen och hustruns dissonans beror på motsatsen mellan överklass och underklass. Och redan hans första karakteristik av friherrinnan (En dåres försvarstal s. 51) förebådar slående det intryck fröken Julie ger under de första scenerna: »Ömsom intagande och full av godhet, ömsom avvisande, öppenhjärtig och entusiastisk ena stunden och den andra tillbakadragen kylig och tillknäppt.» Det är just genom liknande häftiga omslag, som fröken Julie på en gång eggar Jean och håller honom på avstånd.[1] På samma sätt har Strindberg haft sig

[1] I förbigående påpekar jag, att Strindberg i den andra Giftassamlingens längsta novell, Mot betalning, gjort en förstudie till fröken Julie. Den degenererade generalsdottern Helène, som anser naturen osund, är tydligen skapad efter samma modell. Den psykologiskt belysande biepisoden med tiken Diana förebådas av Helènes indignation över att hennes rassto beblandat sig med mjölnarens svarta hingst.

själv till modell för Jean. De våldsamt råa cynismer, som han lägger i dennes mun, erinra i vida högre grad om Strindbergs vokabulär än om en grevlig lakejs, som säkert lärt sig att sovra sitt ordförråd. Också hans »kinkighet» i fråga om mat, som köksan Kristin klagar över, var ett drag, som Strindberg själv vidkändes.

Man bör emellertid observera, att det endast är delvis och halvt omedvetet, som de två personerna lånat drag av Strindberg och hans hustru. Han har ej direkt porträtterat såsom i Marodörer eller Fordringsägare, har ej framställt situationer hämtade ur sitt eget liv eller lånat de uppträdande repliker ur sin egen äktenskapstragedi. Härpå har dramat vunnit oerhört i konstnärligt avseende. Strindberg har haft känslan att stå i fritt förhållande till sina modeller, han har haft lättare att rättvist fördela sympatierna dem emellan, han har varit befriad från det närgångna verklighetskopierande, som faktiskt fördärvar illusionen i flera av hans naturalistiska dramer.

Fröken Julie är dock väsentligen en diktad gestalt och som sådan en av Strindbergs allra yppersta. Strindberg har här nått sitt mål, att teckna en »karaktärslös» figur utan att förenkla, men också utan att helhetsintrycket går förlorat. Fröken Julie dallrar som ett asplöv för alla olika impressioner och slites mellan de mest motsägande känslor, vekhet och spotskhet, extas och ironi, högfärd och begär att förnedra sig, erotisk lystnad och kyskhet, och dock verkar hon alltigenom genuin. Hennes handlingar likna en sömngångerskas, berövade all vanlig logik och all konstans;

man märker att hon i mycket är underkastad de fysiologiska faktorernas spel, men dock bjuder hon på ett psykologiskt problem. Efter att ha läst dramat söker man ofrivilligt att göra sig reda för den gåta, som hennes väsen utgör, och finner en tråd här, en annan där. Hon är en problematisk personlighet, men hon bär alltigenom verklighetens prägel. Strindberg har många gånger sedermera sökt teckna »söndergångna» individer av ungefär samma snitt som fröken Julie, men han har aldrig lyckats nå sitt konstnärliga mål så fullständigt som med denna gestalt.

Med full avsikt har Strindberg ställt sig opartiskt till figuren, och åskådaren är därför länge oviss om han skall sympatisera med henne eller inte. Hon är nyckfull, obehärskad, taktlös, ibland grym och hjärtlös, men dock fylles man av medkänsla med henne, därför att man känner, att hon är ett rasdjur, den sista döende representanten för en förfinad och degenererad ätt. Man kan ej säga, att hon egentligen förändras under styckets lopp, men hon växer genom olyckan, medan Jean blir tarvligare och mer motbjudande i sin triumfstämning. Det kommer något vekt och drömmande över hennes gestalt, och på samma gång blir hennes vilda hat mot mannen mer naturligt och förklarligt. Också den nedärvda stoltheten, som först endast tagit sig uttryck som en stel och ej tillräckligt säkert vidmakthållen högdragenhet, får något nästan imponerande över sig, då hon livdömd går ut ur rummet med rakkniven i handen.

Jean är en ytterst frodig, med överlägsen, grotesk

humor gjord figur, men man har dock ej samma intryck av att stå inför ett psykologiskt problem, då man lyssnar till hans repliker. Det betecknande för honom är ju streberdraget, och man har svårt att taga hans lyriska och elegiska utgjutelser för annat än medveten eller omedveten förställning. Utan tvivel är hans verkliga jag det han visar för kokerskan, men han har intelligens och fantasi, han kan låta rycka med sig av fröken Julies lyrik, han kan dikta sig in i en sorts hjälteroll, på vilken han till hälften tror. Med en storartad virtuositet har Strindberg hos honom fått fram blandningen av medfödd vulgaritet och inlärda fina fasoner och tänkesätt, med psykologisk skarpsynthet har han givit oss hans framtidsdrömmar, som oscillera mellan en rumänsk grevetitel och den mer praktiskt lukrativa ställningen som schweizisk hotellvärd. Djupast inne är han dock lakejen liksom fröken Julie adelsdamen, och då Strindbergs hjältinna, i samma ögonblick som grevens klocka ljuder, blir fullt medveten om den förpliktelse, som generationers blåa blod ålägga henne, återförsättes Jean i samma sekund i sin naturliga ställning som betjänt: »Det är den djävla drängen, som sitter i ryggen på mig» (s. 185). Det är Ruy Blas, avklädd sin grand-av-Spanien-mantel och avslöjad i sitt lakejlivré, men en Ruy Blas, som ej setts i romantikens blå skimmer, utan i verklighetens gråkalla dager.

Kristin är naturligtvis intet annat än en typ, men en rent ypperlig sådan, som med sin butterhet, sin yrkesmässiga känslovärld, sin obarmhärtiga religiositet

och kyrksamhet och sin ingrodda respekt för ståndsskillnaden såsom något oöverstigligt illustrerar en hel sida av svenskt folklynne. Både i teckningen av henne och av Jean visar det sig, hur oerhört Strindberg vunnit som människoskildrare genom Hemsöborna och Skärkarlsliv. Egentligen spelar denna i all sin enfald och hjärtlöshet dock nyktert besinningsfulla köksbjörn rollen av dramats resonör. Det är hon, som upprepade gånger under dramats lopp genom sina torrt prosaiska repliker gjuter en kalldusch både över fröken Julies extas och Jeans framtidsdrömmar. Hennes underklassmedvetenhet är så stor, att hon ej på något sätt kan förmå sig att betrakta den erotiska förbindelsen mellan Julie och Jean annat än som en sorts onaturlig förvillelse. Då Jean frågar henne om hon är svartsjuk, svarar hon: »Nej, inte på henne! Om det varit Clara eller Sofi, så hade jag rivit ut ögonen på dig! Ja, det är så nu en gång; varför det vet jag inte. Nej, det var otäckt!» (s. 169.) Och till Julie själv, som vill bikta sig för henne, svarar hon: »Vad är det om? Är det om dumheterna med Jean! Ja, si det bryr jag mig inte alls om, för det lägger jag mig inte i. Men tänker hon narra honom att schappa, så ska vi sätta p för det!» (s. 177).

För att med en så begränsad personal och en så fattig intrig som Fröken Julies även kunna fylla sitt program att ge något av själarnas uppkomsthistoria, har naturligtvis Strindberg måst gripa till konstlade medel. Fröken Julies och Jeans nuvarande karaktärer belysas ypperligt, innan de råkas, genom den inledande scenen mellan Jean och Kristin, där Jean får visa

sin naturliga vulgaritet och sin smak för vräkiga överklassfasoner och där samtalet hela tiden rör sig om den »galna» fröken och hennes tilltag. För att få veta vad som ligger före detta, måste Strindberg i första delen av dramat låta Jean för Julie göra reda för sin barndomshistoria, under det att Julie efter förförelsen, som gjort dem i viss mån jämbördiga, anser sig böra berätta sin för honom. »Ni har berättat ert liv, nu vill jag berätta mitt, så vi känna varandra i botten, innan vi börja vandringen tillsammans.» s. 157.) Och ehuru Jean varnar henne för att obetänksamt ge sitt livs hemligheter till pris, börjar hon en utförlig bekännelse om sin uppfostran, sin fars och mors egenheter och mellanhavanden o. s. v. Det kan inte nekas att läsaren skulle varit tacksam om hon tagit Jeans varning ad notam, ty dessa bekännelser verka onaturligt skarpsynta och göra snarare intryck av att vara riktade utåt åskådarsalongen än till motspelaren. Det är Strindbergs offer åt de naturalistiska fordringarna på vetenskaplighet, på ärftlighets- och miljöförklaringar. Men de ingå också som ett led i hans i förordet framlagda påstående, att motiveringen av handlingen i hans drama icke är enkel och synpunkten icke en.

Också här tar Strindberg tydligen sin utgångspunkt från Ribots framhållande av att en viljeakt oftast har ett helt komplex av motiv, medvetna och omedvetna, bakom sig, då han säger: »En händelse i livet — och detta är en tämligen ny upptäckt — framkallas vanligen av en hel serie mer eller mindre djupt liggande motiv, men åskådaren väljer för det mesta det som

är för hans omdöme det lättfattligaste eller för hans omdömesförmågas heder mest fördelaktiga.» Och han uppräknar sedermera en hel mängd omständigheter med vilka han sökt motivera fröken Julies sorgliga öde: »fadrens oriktiga uppfostran av flickan, egen naturell och fästmannens suggestioner på den svaga, degenererade hjärnan, vidare och närmare: feststämningen på midsommarnatten; fadrens bortovaro; hennes månadssjuka; sysslandet med djuren; dansens upphetsande inflytande; nattens skymning, blommornas starka afrodisiska inflytande och slutligen slumpen, som driver de två tillsammans i ett lönnligt rum, plus den upphetsade mannens tilltagsenhet.» Dessa faktorer gälla tydligen själva förförelsen; då Georg Brandes sedermera anmärkte mot självmordet såsom orimligt, räknade Strindberg upp en hel rad liknande motiv för denna handling.

Detta resonemang lider rent logiskt sett av alldeles samma fel som Zolas program för den »experimentella» romanen, att det utan vidare tar för givet, att samma lagar härska inom diktens värld som inom verklighetens. Åskådaren har naturligtvis ingen möjlighet att vid pjäsens uppförande hålla hela denna motivräcka aktuell, ej ens om han före föreställningen genomläst allt vad Strindberg skrivit om orsakerna till fröken Julies handlingar. Diktens orsakssammanhang är ett annat än verklighetens.

Därmed vill jag dock ej säga, att Strindbergs teoretiska ståndpunkt praktiskt sett varit till dramats skada. Den har tvärtom gjort gott genom att motverka den alltför bindande motivering, som fanns i det drama,

som föregick Strindbergs, och speciellt det Ibsenska. Om åskådaren ej är skyldig att räkna med motiv, som ej äro antydda eller ens skönjbara i dramat, så har han å andra sidan ej behov att få allt, som sker i dramat, logiskt motiverat. Det shakespeareska dramat lämnar handlingen och personerna en helt annan rörelsefrihet än det Ibsenska. I sin strävan att fullständiga motivkedjan utöver det för åskådaren gripbara har Strindberg lyckligtvis kommit till motsatt resultat mot det av honom avsedda.

Fröken Julie handlar under inflytande av de olika faktorer, som Strindberg vill taga med i räkningen, rent impulsmässigt och ofta så att en följande impuls motverkar en föregående. Sliten mellan sina egoistiska planer och sin då och då uppflammande passion för Julie, handlar också Jean utan fast beräkning. Det lämnas ett spelrum för slumpen, som Strindberg, kuriöst nog, också inräknade bland de motiv, som bestämma en handling.

Det nya i Strindbergs tillvägagångssätt mätes bäst av den opposition som den samtida kritiken, vilken ju var van vid den Ibsenska dramatiken, riktade mot den bristande motiveringen i Fröken Julie. Särskilt fann man det orimligt, att fröken Julie begår självmord, innan hon blivit djupare komprometterad eller några följder av felsteget visat sig. I förordet säger Strindberg, att fröken Julie skulle ha tagit livet av sig, även om fadern ej ställt henne till räkenskap för förseelsen, därför att hon har medfödda hedersbegrepp och ej kan leva utan ära. I själva dramat får man kanske snarare det intrycket, att hon begår självmor-

det utan klar överläggning i en tillfälligt exalterad stämning. Till och med Ibsen skulle ju i Hedda Gabler — det av hans stycken, som mest påminner om Strindbergs naturalistiska dramatik — låta hjältinnan skjuta sig för att få »en död i skönhet», och han avvisar på förhand åskådarens kritik genom assessor Bracks komiska utrop, då han hör revolverskottet: »Men gud sig forbarme — sligt noget gør man da ikke!»

Det vacklande i karaktärerna, det mångsidiga i motiveringen göra, att den i sig själv ytterst enkla handlingen blir rikare, mer spännande, lämnar mer rum för oväntade lösningar. Den blir ännu mer nyanserad genom Strindbergs sätt att behandla dialogen. Även på detta område anser han sig med rätta som en reformator, ehuru också denna reform delvis går i annan riktning än han egentligen tänkt sig. Han förklarar i förordet, att han avvikit något från den traditionella dialogen, »i det jag icke gjort mina personer till kateketer, som sitta och fråga dumt för att framkalla en kvick replik. Jag har undvikit det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen och låtit hjärnorna arbeta oregelbundet, såsom de göra i verkligheten, där i ett samtal ju intet ämne tömmes i botten, utan den ena hjärnan av den andra får en kugg på måfå att gripa in i. Och därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med material, som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, lägges på, såsom temat i en musikkomposition.»

Jag har redan i det föregående framhållit, att Strindbergs dialog i grunden ej är så fri från det »kon-

struerade», som han själv förmenar, att den tvärtom ofta driver det blixtsnabba replikerandet till sin spets. Den obearbetade vardagsdialog, som Zola förordade och praktiserade och som senare naturalister, som exempelvis Granville Barker och Tchechoff, drivit till sin spets, var Strindberg både för otålig och för konstnärlig för att kunna tillämpa. Men den Zolaska kritiken av den franska dialogstilen har i Fröken Julie lärt honom att vida bättre än förr dölja det dialektiska skelettet i sin replikföring. Det finnes i grunden ej många repliker i Fröken Julie, som kunna betraktas som överflödiga, och den irrande mållösheten är mer skenbar än verklig. Men dialogen rör sig betydligt mer med antydningar än i den tidigare dramatiken, personerna tala ofta om ett, berusa sig i sina egna fraser, under det att man märker att deras tankar syssla med annat. Den Strindbergska dialogen ger på ett helt annat sätt än den Ibsenska ett spelrum åt det omedvetna och impulsiva.

Jag väljer ett exempel, där Strindberg tydligen fullt medvetet tillämpat sina principer för en naturalistisk dialogkonst. Det är i scenerna efter förförelsen. Jean, som vacklar mellan triumfkänslan och rädslan för handlingens följder, simmar ut i långa, svamliga och vulgära framtidsplaner att resa med Julie till Schweiz och grunda ett hotell, där grevedottern skall sitta vid disken, vara firmans prydnad och med sitt vackra leende sockra på räkningarna. Fröken Julie, som är sliten mellan sin skamkänsla och medvetandet om erotisk samhörighet med den man, som erövrat henne, hör endast till hälften på och återkommer under hela

Jeans prat ångestfullt med en enda replik: »Allt det där är bra... Men Jean... säg att du älskar mig.» Och då Jean till sist genom sitt orerande återfått sin säkerhet och säger till henne: »Sitt nu ner där! så sätter jag mig här, och så språka vi som om ingenting skulle ha inträffat», utbrister hon förtvivlad: »O min Gud! Har ni då inga känslor!» (s. 177). Varpå Jean med falsk värme replikerar: »Jag! Det finns ingen människa så känslofull som jag; men jag kan lägga band på mig.»

Under hela detta samtal har åskådaren klart för sig dissonansen mellan de två interlokutörernas ord och tankar. Han har det till och med klarare än de talande själva. Under det Jean invaggar sig i sina framtidsdrömmar, tänker han hela tiden på hur han på bästa sätt skall kunna bli kvitt fröken Julie och få behålla sin plats. Fröken Julie bönfaller om kärleksbedyranden, men knappast därför att hon älskar Jean, utan därför att hon vill ha illusionen av att ha begått sitt felsteg på grund av kärlek, under det att hon innerst känner den brännande skammen över att ha skänkt bort sig av ett ögonblicks nyck, utan att på något sätt älska eller respektera den man hon givit sig åt. Därför blir åskådaren knappast förvånad, när efter ett tjogtal repliker de grövsta skymford utbytas mellan de båda kontrahenterna.

Fröken Julie, som ej har energi att resa ensam och ej vågar stanna kvar, har emellertid så småningom sökt intala sig entusiasm för Jeans framtidsidéer, och när Kristins veto sätter stopp för hennes plan att fly ensam med Jean, får hon en grotesk idé, sådan som

människor bruka få i förtvivlans stund. De skola resa tillsammans alla tre. Och nu börjar hon att i sin tur med andfådd iver lägga fram resplaner, samma planer på ett hotell vid Comosjön, med vilka Jean nyss trakterat henne, ibland med alldeles samma fraser. Hon talar sig allt hetare och hetare. Orden utgöra en sorts lisa för henne, de hjälpa henne att slippa tänka. Det är först när Kristin med sitt oblidkeliga lugn frågar: »Hör nu! Tror fröken själv på det där?» som hon faller samman och sanningsenligt svarar: »Jag vet inte; jag tror inte på någonting mer.» (s. 179).

Redan i detta exempel ha vi alla de nya drag, som Strindberg ville ha in i dialogen: hjärnorna arbeta oregelbundet och orden stå därför ofta i en för den talande halvt omedveten kontrast med tankarna, samma tema återupptages med samma ord, men med en annan psykologisk innebörd. Det ligger en avsiktlig teknik bakom denna replikföringskonst, men den är mästerligt välberäknad och dramatiskt mättad.

Kompositionellt sönderfaller dramat i två bestämt åtskilda partier, förbundna genom bondfolkets indansande, vilket tämligen klent ersätter ett ridåfall. På utländska scener brukar man också här införa en mellanakt. Båda delarna gå i crescendo och leda fram till var sin katastrof, den förra till förförelsen, den andra till fröken Julies självmord.

Den förra delen är oerhört kort, endast hälften av den senare delen. Detta är ju egentligen förvånande, då det kunde tyckas som om författaren skulle behöva god tid för att göra fröken Julies felsteg sannolikt.

Emellertid vill ju Strindberg tydligen ge intryck av att detta delvis skett genom överrumpling och tillfälliga omständigheter, och den raska takten är därför fullt befogad. Strindberg har lyckats uppnå den genom att undvika all egentlig exposition. Redan de ord varmed Jean börjar dramat: »I kväll är fröken Julie galen igen, komplett galen», kasta oss med ens in i situationen, som hastigt klarlägges genom Kristins och Jeans skvaller om fröken Julie under en scen, som på samma gång ger oss en klar bild av Jeans verkliga väsen. I denna första del är det egentligen Jean, som framstår som den mer sympatiske. Han intar en viss tillbakadragenhet inför fröken Julies tillnärmanden, han varnar henne upprepade gånger för att begå oförsiktigheter. Fröken Julie gör ännu så länge ett övervägande osympatiskt intryck. Hon är utmanande kokett, högfärdig och på samma gång slamsig. Det är något av osund erotik över hela hennes väsen, och man kommer hela tiden ihåg Jeans berättelse om hennes salig mor, som gick med smutsiga manschetter, men skulle ha grevekronan i knapparna.

Med den andra delen av dramat kastas sympatierna om, och nu blir fröken Julie på ett helt annat sätt styckets huvudperson. Denna del synes mig konstnärligt stå högt över den förra. Med ett gripande patos skildras alla hjältinnans känsloskiftningar från den fullkomliga bedövningen efter felsteget till den fruktansvärda upptäckten att den man, åt vilken hon gett sig, varit lumpnare än hon någonsin kunnat tänka sig, hennes slitningar mellan det ännu ej helt

avdunstade sinnlighetsruset och den allt starkare växande avskyn för Jean, en avsky, som tar sig uttryck i ett frenetiskt frambrytande manshat — givetvis tendentiöst menat, men i grunden ej psykologiskt otroligt. Så följer efter de felslagna resplanerna ett tillstånd av apati, under vilket hon ett ögonblick är mottaglig för Kristins enfaldiga bibelfraser. Och på samma sätt lyckas Jean med rakkniven inge henne självmordstanken, som dock på samma gång skrämmer henne.

Det är i detta ögonblick klockan ringer från grevens rum. Genom frånvaron av varje yttre handling åstadkommer denna klocksignal en oförliknelig scenisk effekt. Jean rusar till talröret och är hädanefter alldeles för upptagen av grevens stövlar, som han skall borsta, för att kunna ägna mer än en del av sin uppmärksamhet åt fröken Julie, som han önskar få ur vägen så snart som möjligt. Och fröken Julie å sin sida finner sig ställd inför nödvändigheten att fatta ett raskt beslut. Om ett ögonblick kan fadern ha upptäckt, att hon brutit upp chiffonjén för att skaffa sig reskassa. Hon har ingen lögn till hands, har knappast ens lust att rädda sig genom en lögn. Det enda hon önskar är att få begå självmordet under det hypnotiska inflytandet av Jeans vilja. Hon har redan genom sin exaltation försatt sig i ett tillstånd av somnambulistisk trans: »Jag sover redan — hela rummet står som en rök för mig... och ni ser ut som en järnkamin... som liknar en svartklädd man i hög hatt — och edra ögon lysa som kolen, när elden går ut — och ert ansikte är en vit fläck som fal-

askan —» (s. 186). Så faller solskenet in i det ödsliga rummet, och fröken Julie gnuggar händerna som om hon värmde dem framför en eld: »det är så varmt och gott... och så ljust och lugnt.» Jean räcker henne rakkniven och ger henne befallning att gå ut på logen med den. Men än en gång håller det hela på att gå om intet till följd av bådas obeslutsamhet, och det är först sedan den obarmhärtiga klockan genom två nya, skarpa ringningar ryckt upp dem ur deras tvekan, som Jean lyckas bemanna sig till att säga ordet »gå» och fröken Julie med bestämda steg går ut genom dörren mot döden. Det är en storslagen poetisk fantasi och en oblidkelig realistisk konsekvens i denna slutscen, där Strindberg ej som så ofta i sina dramavslutningar offrat något åt sentimentala effekter.

Det beror naturligtvis på Strindbergs nära anslutning till det naturalistiska programmet, att Fröken Julie ej har någon moralisk tendens, såsom det närmast föregående dramat Fadren eller det närmast efterföljande Fordringsägare. »Skulden har naturalisten utstrukit med Gud», säger han själv i förordet, och dramat är också relativt fritt från hans vanliga kvinnohat, som endast kommer till synes i hans försök att skylla fröken Julies olycka på hennes uppfostran till mankvinna. Avsikten med hans drama är att bevisa en stor naturlag, alldeles som Zola gjort i Rougon-Macquartcykeln. För en modern läsare är väl kontentan av Fröken Julie närmast den, att grundolikheter i uppfostran och samhällsställning ej ens för stunden på något sätt kunna överbryggas, och

Strindberg har också haft öga för denna konklusion. Han säger i förordet, att något kärleksförhållande i »högre» mening ej kan uppstå mellan två själar av så olika halt. Men han ville få dramat att ytterligare exemplifiera den sociala tillämpningen av Darwins lära om att det i kampen för tillvaron är de livsdugligaste elementen, som fortleva, under det att de svagare gå under. Fröken Julie, ättlingen av den degenererade adelsfamiljen går under, under det att Jean är en »artbildare», med friskt underklassblod i ådrorna och en obesvärad aptit på livet. Han utgår som segrare ur striden, säger Strindberg, slutar troligen som hotellvärd, och om inte han själv lyckas förverkliga sina drömmar att bli rumänsk greve, så blir troligen hans son student och möjligen kronofogde. Det är detta, som Strindberg i förordet kallar problemet om »stigande och fallande» och som han i dramat på ett något naivt sätt låtit de två huvudpersonerna indirekt antyda, då fröken Julie berättar sin ofta återkommande dröm, huru hon sitter uppklättrad på en pelare och längtar efter att falla ner, under det att Jean brukar drömma, att han ligger under ett högt träd och längtar efter att klättra upp i toppen.

I förordet söker Strindberg inbilla sig, att han ser denna utvecklingsgång med belåtenhet. Att en släkt går under är ju en lycka för en annan släkt, som får komma upp. »När vi bli starka som de första franska revolutionsmännen, skall det göra ett obetingat gott och glatt intryck att se kronoparkernas gallring från murkna överåriga trän, som stått för länge i vägen för andra med lika rätt att vegetera

sin period, ett gott intryck såsom när man ser en obotligt sjuk få dö» (s. 101).

Att åskådaren ej får detta glada intryck av utgången beror på att Strindberg trots sin proklamerade neutralitet skildrat fröken Julies undergång tragiskt. Hon är den förfinade adelsmänniskan, som dukar under i kampen mot den grova pariatypen Jean.

I själva verket stod Strindbergs darwinism sedan någon tid i konflikt med hans alltmer utpräglade antidemokratism och övermänniskokult.

Att den senare verkligen hos Strindberg var fullt utvecklad, innan han hörde talas om Nietzsche, har han själv alltid varit mån om att framhålla, och det förefaller också obestridligt. Den första impulsen tyckes han ha fått genom sitt sammanträffande med Heidenstam i Schweiz i maj 1886. I det av Strindberg blott några månader senare nedskrivna referatet av deras samtal på riddarsalen i Brunegg, som tryckts i slutet av »Författaren», ser man tydligt, att det var individualisten Heidenstam, som sökte övertyga Strindberg om att han varken var socialist eller underklassare. »Du såsom erkänd författare är överklass mot mig såsom okänd författare. Du tillhör den nya nervadeln, som går mot nya Riddarhus; jag tillhör den döende muskeladeln, ty vi hålla på att dö, och vi äro till hälften dödade av penningadeln, som nu sakta undergräves av den nyaste adeln, arbetaren» (Tjänstekvinnans son II s. 283 f.). Dessa Heidenstams ord ha tydligen stått levande för Strindberg, då han i förordet till sitt drama skrev, att fröken Julie är »en rest från den gamla krigaradeln, som nu går undan

för den nya nerv- eller stora-hjärn-adeln» (s. 105). Då Strindberg ju redan under 1870-talet varit inne på utpräglat antidemokratiska tankegångar, växte det frö, som Heidenstam sått hos honom, mycket hastigt, befordrades genom hans vistelse i det militaristiska Tyskland, uppodlades genom hans allt starkare hat till »de små», till vilka han räknade socialisterna och kvinnorna, och fick till sist sin auktoritativa bekräftelse, då han under sommaren 1888 genom Georg Brandes fick Nietzsche i handen. Antagligen hade han redan läst Nietzsche, då han skrev Fröken Julie; han omnämner honom i ett brev till Heidenstam, daterat den 17 maj 1888; i varje fall har han själv erkänt, att förordet skrivits under inflytande av honom.

Fullt klart är ju icke detta förord, liksom överhuvud icke Strindbergs uttalanden i denna fråga av äldre datum. Man skulle ju vänta, att Jean närmast komme att representera den kraftfulla övermänniskan gentemot den förvekligade fröken Julie, men både i förordet och framför allt i dramat får man ett annat intryck. Det är fröken Julie, undantagsmänniskan, aristokraten med förfinade nerver och ömtåligt känsloliv, som förirrar sig bland den råa underklassen, vilken ej förstår henne och därför med grova händer smutsar hennes ideal, skadeglatt fröjdar sig över hennes nederlag och sargar henne till döds. Det är möjligt, att Strindberg, då han först tog upp ämnet, kände sig mest befryndad med den nedifrån kommande »artbildaren» Jean, men under arbetets gång kom han alltmer att dragas mot den aristokratiska fröken Julie, därför att han med sitt överkänsliga nervsystem var

vida mer i släkt med henne än med den nervkraftiga nyadel, som skulle efterträda henne. Fullt ut har han tagit steget, då han i sin roman I Havsbandet skapat en övermänniska i sitt eget beläte. Den geniale fiskeriintendenten Borg är ju endast genom sin jättelika intelligens övermänniska; fysiskt är han bräcklig och spinkig, och psykiskt är han en hypernervös och dekadent individ med Strindbergs egen mottaglighet för stämningsskiftningar. Hans tragik, att ej i längden kunna hävda sin härskarställning gentemot parias, utan få sitt fina hjärnmaskineri sönderpetat av den råa fiskarbefolkningen, påminner något om fröken Julies öde, och hans seglats ut mot det öppna havet i full storm för mot döden lika säkert som fröken Julies gång från köket till logen med rakkniven i handen. Som ett försonande moment i Strindbergs annars stundom brutala övermänniskokult ingår denna övertygelse om att övermänniskan är en döende ras och att jorden kommer att behärskas av parias.

* *

*

Om Strindberg i Fröken Julie nästan alldeles lyckats hålla sig utanför kvinnofrågan och sitt eget äktenskap, så tog han skadan igen i Fordringsägare, som skrevs samtidigt med eller kort efter Fröken Julie. I ett brev till Bonnier av den 21 augusti — alltså 11 dagar efter avsändandet av Fröken Julie — lovade han att om åtta dagar skicka det nya dramat, men då förlaget avböjde Fröken Julie, kom Fordringsägare ej att insändas dit. I stället skickades det till Seligmann,

som accepterat Fröken Julie. Då denne hade betänkligheter mot att antaga Fordringsägare — antagligen därför att han kände igen Strindbergs egna äktenskapliga förhållanden — skrev Strindberg att också han egentligen ej velat utge det för Théâtre-Libre skrivna dramat på svenska, »emedan ovännerna alltid skriva kommentarier till mina arbeten i avsikt att skada». Han påstår, att det är Ernst Ahlgren, som han skildrat i Teklas gestalt, och ger i detta sammanhang en högst förvriden framställning av den avlidna författarinnans äktenskapshistoria.

Helt kan detta påstående ej avvisas. Det är antagligen Ernst Ahlgren, som förmått Strindberg att göra sin hjältinna till romanförfattarinna, och det är tydligen på hennes Selma, vilken Strindberg fann upprörande orättvis mot mannen, som det anspelas, då det i dramat talas om Teklas första roman, där hon »ritat av mannen» och skildrat honom som en idiot. Men med undantag av denna detalj, är ju stycket drag för drag hämtat ur Strindbergs egen äktenskapshistoria, och eftervärlden behöver ej riskera att skriva fientliga »kommentarier» till det, då Strindberg själv levererat en ypperlig sådan i En dåres försvarstal. Detta verk låg ju färdigt vid författandet av Fordringsägare, och Strindberg skulle gång på gång i sina senare dramer begagna sin stora prosabikt, som han drog sig för att utge, såsom en tacksam motivkälla. Ännu så sent som i oktober 1889 var Strindberg rädd för att man skulle känna igen modellerna och bad Geijerstam vederlägga »allt vrövel och banditeri» att han i Fordringsägare skrivit om hustrun.

Stycket är en direkt efterföljare till de föregående äktenskapsdramerna, Marodörer-Kamraterna och Fadren, och särskilt med det förra av dessa företer det stora likheter i motiv och behandling. Det skildrar alldeles som Marodörer, hur en av hustrun till det yttersta tyranniserad, utnyttjad och bedragen äkta man till sist kommer till insikt om att han varit en vampyrs offer. Det överensstämmer också med Marodörer däri, att Strindberg ursprungligen tyckes ha ämnat ge det en komisk upplösning. Teklas man, målaren Adolf, blir av lektorn Gustaf, som gjort hans bekantskap under antaget namn, men som i verkligheten är Teklas frånskilda man, upplyst om sin verkliga situation som misshandlad äktenskapsmartyr, och för att sätta kronan på verket låter honom Gustaf dold i rummet bredvid bevittna, hur hustrun först visar sig mottaglig för hans kurtis och till och med låter två resande damer överraska sig, då han har handen kring hennes liv, varpå han till sist demaskerar sig själv och henne. Av handskriften att döma, har Strindberg först tänkt sig sluta med att låta Adolf inträda i rummet, varvid den obesvärade Tekla med öppna armar går emot honom. I denna form skulle dramat snarast verkat som en mörkare färgad antipod till Dumas fils' bekanta lilla enaktare Une visite de noce, där en mans trolöshet på samma sätt avslöjas av en förutvarande älskarinna. Med blyerts har Strindberg tillskrivit det nuvarande våldsamma slutet, då Adolf, som förut av Gustaf inbillats, att han lider av fallandesot, gripes av ett anfall och dör i samma ögonblick han träder in i rummet.

Strindberg kallar också dramat Tragi-komedi, och erkännas måste, att det tragiska inslaget var alldeles för starkt för att tillåta ens en ironiskt skämtsam upplösning.

Vi erinra oss, att Strindberg i sitt brev till Bonnier betecknade sitt drama såsom »bättre ändå än Fröken Julie, med tre personer, ett bord och två stolar, och utan soluppgång». Att det skulle vara överlägset Fröken Julie torde en modern bedömare knappt vara villig att instämma i, men givetvis har den »naturalistiska» förenkligen i detta stycke drivits ännu ett steg längre, i det att det endast består av tre scener, en mellan Adolf och Gustaf, en mellan Adolf och Tekla och till sist avslöjningsscenen mellan Gustaf och hans frånskilda fru. Det förebådar alltså de av en enda scen bestående stycken, vilka Strindberg i sina närmaste dramer efter Théâtre-Libres mönster skall vända sig till. Också till innehållet har det sitt intresse därigenom att det sysslar med de mystiska förbindelser hjärnorna emellan på hypnosens och suggestionens väg, av vilka Strindberg var så upptagen åren före Infernokrisen. Det är också viktigt, därför att det i utkristalliserad form ger oss ett par av de mänskliga grundtyper och situationer, med vilka Strindbergs senare dramatik skulle laborera.

Däremot har naturligtvis det självbiografiska ej samma intresse i detta drama som i Marodörer och Fadren, där Strindberg ännu sökt att för sig själv klargöra sitt förhållande till hustrun, där han på sitt sätt sökt utreda i vad mån hans beskyllningar och misstankar mot henne hade reell grund eller voro

produkter av hans sjuka hjärna. Genom En dåres försvarstal hade han för sig själv bevisat hustruns brottslighet och sin egen oskuld, och vissheten härom har gjort, att han i Fordringsägare låter Adolfs sjuklighet bestå i inbillad fallandesot, ej i sinnesrubbad svartsjuka, under det att Tekla ej blott förenar sina föregångerskors laster, utan också är inbilsk och dum.

Det förefaller mig därför vara bortspilld möda, att i Fordringsägare i detalj påvisa de mångfaldiga lånen från En dåres försvarstal, som envar utan vidare kan upptäcka vid en parallelläsning av de båda verken, och jag kommer i det följande endast att fästa mig vid de för dramat rent väsentliga.

Till att börja med är titeln hämtad därifrån. Det är ju i En dåres försvarstal en genomgående grundtanke, att hustrun, som hela tiden utsugit Strindberg och levat på hans idéer, alltmer gör sig redo att befria sig från »den besvärlige fordringsägaren» (a. a. s. 235). I dramat dyker detta begrepp upp gång på gång. Adolf har märkt, att hustrun vill briljera med hans juveler: »Och då förvandlades jag till den obehagliga fordringsägaren, som man helst ville ha långt borta; då ville du korsa över reversen» o. s. v. (s. 241). Men den frånskilde mannen, Gustaf, som ej blott berövats sin hustru utan ytterligare i hennes roman skildrats som en »idiot», är dock den värsta fordringsägaren. Det är hans hämnd, som vi i dramat få bevittna, då han genom suggestion förskaffar Adolf fallandesot och komprometterar Tekla. »Nu korsar jag min revers», säger han i slutscenen. Detta Strindbergs älsklingsuttryck har i hans mun en fruktans-

värd betydelse och syftar alltid på en till sista droppen utkrävd hämnd.

Överhuvud för denne Gustaf en egendomlig dubbelexistens i sin skapares fantasi. Intet tvivel om att han från början tillkommit ur minnet av fru Strindbergs förra man — vilken Strindberg, ej hans hustru, i En dåres försvarstal titulerat »idiot». Med sin böjelse för att misstänka, att alla han gjort oförrätter, skadelystet funderade på hämnd, hade Strindberg alltid en panisk förskräckelse för denne sin föregångare, och varje läsare av En dåres försvarstal kommer ihåg, hur han misstänker honom för att på nytt ha lockat hustrun till sig, ha dragit in Strindberg i ruinerande affärer o. s. v. Men å andra sidan blir ju denne Gustaf en övermänniska med samma hypnotiska förmåga och samma andliga herravälde över de män och kvinnor, vilka råkat i hans väg, som Strindberg sedermera med sig själv som modell skulle skildra i hjälten i Paria, i magister Törner i Tschandala, i fiskeriintendenten Borg i I Havsbandet. Det är tydligt, att också den hyperintelligente och viljekraftige själsbetvingaren Gustaf blivit en personifikation av Strindberg, vilken ju nu redan ansökt om skilsmässa från hustrun och fantiserade om den ställning han själv skulle komma att intaga till sin väntade äktenskaplige efterträdare.

Då det är Gustafs mystiska andliga krafter, som egentligen åstadkomma dramats handling, torde det vara skäl att ett ögonblick dröja vid Strindbergs intresse för de hypnotiska fenomenen, så mycket mer som det också kommer att behärska hans följande

dramer. Såsom förut nämnts, tyckes det ha varit år 1886, som Strindberg — antagligen i rädslan för att själv vara sinnesrubbad — börjat läsa »vansinnighetslitteratur», d. v. s. de då moderna skrifterna i psykiatri och hypnotism, och redan på våren 1887 planerade han utgivandet av en uppsatsserie om hithörande frågor under titeln Vivisektioner. Artiklarna kommo ut på olika håll, men ha nu hopförts i de samlade skrifterna (Prosabitar från 1880-talet). Vi erinra oss, att Strindberg redan i Fadren är inne på dessa motiv, i det att Laura begår »självamord» på ryttmästaren, dödar honom med psykiska medel, närmast genom att suggerera honom, att han är sinnessjuk. En mera påtaglig anslutning till suggestionsfenomenen finnes i Fröken Julie, där hjältinnan i slutet försätter sig i en sorts somnambulistisk trans och låter Jean befalla sig att begå självmordet. I Fordringsägare utgör suggestionen huvudmotivet.

I själva verket har 1880-talets hypnotiskt-psykiatriska litteratur spelat en ganska stor roll för den samtida diktkonsten i hela Europa och ej minst hos oss. I Frankrike åstadkommer den genom författare som Maupassant — i dennes senare skede — och Huysmans en reaktion mot den tidigare naturalismen, ehuru den ju är utsprungen ur dess fysiologiskt-psykologiska intressen, och hos oss bildar den på samma sätt en förbindelseled mellan 80-tal och 90-tal. Ola Hansson, med vilken Strindberg kort efter författandet av Fordringsägare skulle komma i beröring, är kanske en av de mest utpräglade representanterna hos oss för denna naturvetenskapliga mystik,

som sysslar med det undermedvetna, med tankeläsning och suggestion. Strindberg själv försökte till att börja med att taga dessa fenomen rent vetenskapligt, dock med en tydlig känsla av att han rörde sig på ett nytt, mer hemlighetsfullt område. En av uppsatserna i Vivisektioner bär titeln Mystik tills vidare. Emellertid lider det intet tvivel om att dessa företeelser ganska snart hos honom väckt till liv de latenta mystiska tendenser, som fingo sitt fria spel i Infernokrisen. Alla de besynnerliga upplevelser, som Strindberg då genomgick, och de ännu besynnerligare förklaringar, som han ger av dem, äro oförståeliga, om man ej tar med i räkningen den psykiatriska och hypnotiska lektyr, varmed han närt sin fantasi under 1880-talet. Då han i Blå boken (II s. 611 ff.) omtalar denna litteratur, har den för honom antagit en fullkomligt ockult prägel. Han påstår, att Charcot upptäckt »den onda viljans makt att influera medmänniskors psyke så att de blevo 'besatta'. Detta kallades hypnotism och suggestion». Han skildrar sedan, hur man med hjälp av dessa medel kunnat föranleda mord till och med på avstånd. Särskilt i Frankrike bekämpade mäktiga andar varandra på avstånd och ibland med dödlig utgång. »Flere av dem, som framkallat krafterna, blevo skrämda och flydde till religionen, där de funno en säker hjälp. Andra förgingos i sin egen ondska.» Då Strindberg år 1887 i Vivisektioner uttalade sig om de hypnotiska fenomenen, sökte han rationalistiskt förklara dem, vilket ej hindrade, att han redan vid denna tid hade otroligt fantastiska idéer om suggestionens möjligheter.

Strindberg ville nämligen i suggestion ej blott se påverkan av hypnotiserade, han ansåg, att man också i det dagliga livet medvetet och omedvetet kunde suggerera varandra: »Utan att vara fackman eller auktoritet, har jag genom experiment trott mig finna, att suggestionen endast är den starkare hjärnans kamp och seger och att denna procedur tillämpas i det dagliga livet omedvetet. Det är politikerns, tänkarens, författarens hjärna, som tvingar de andra att röra sig automatiskt» (Prosabitar från 1880-talet. s. 123). Strindberg anser, att denna »hjärnornas kamp» är den moderna formen för den musklernas kamp, som fordom rått mellan individerna, och skildrar i en av uppsatserna med denna titel ett andligt envig, som han haft med en yngre socialistisk vetenskapsman. I denna form hade Strindberg faktiskt alltid trott på och odlat suggestion.

Såsom ett exempel på hur långt hans övertro redan vid denna tid gick i fråga om psykisk påverkan, kan man anföra, att han i uppsatsen Själamord på fullt allvar upptar en historia ur en novell av Erckmann-Chatrian, »som i vår tid med vår hypnotism och suggestion (ingivelse) icke längre förefaller mystisk» (a. a. s. 195 f.). I en liten stad lägger man märke till att personer tid efter annan befinnas ha begått självmord genom att hänga sig på samma värdshusskylt. »En psykolog» undersöker saken och finner då, att i fönstret mittemot värdshuset bor en gammal gumma, som natten förut kläder ut sig och maskerar sig som sitt tilltänkta offer. Sedan ställer hon sig med ett ljus i fönstret, tilldrar sig offrets

uppmärksamhet och »får honom så småningom med hjälp av efterhärmningsdriften att upprepa hennes rörelser, tills den förhäxade går ut genom fönstret och hänger sig på skylten». Då psykologen upptäckt detta, tvingar han naturligtvis genom suggestion gumman att göra detsamma, varigenom hon får sitt straff.

Gustafs tillvägagångssätt i Fordringsägare är egentligen alldeles likartat, ehuru han reder sig med mindre apparat. Han har observerat, att Adolf är ytterst suggestibel och kastar därför fram, att han redan företer »de första symtomen till fallandesot». Och då han märker, hur förskräckt Adolf blir därvid, försöker han suggerera sjukdomen på honom genom att berätta, hur en bror till honom själv fått fallandesot. Han går långsamt igenom alla de olika symtomen, stelnade lemmar, inåtvända tummar, fradga i munnen, tuggningar, rosslingar o. s. v. och ackompanjerar sina ord med gester, vilka maskinmässigt upprepas av Adolf. Härigenom har han lyckats suggerera in fallandesot hos Adolf, och då sedan denne från ett angränsande rum får bevittna scenen mellan sin fru och Gustaf, kommer han ut med fradga kring munnen och dör på stället i ett epileptiskt anfall. Svårare är det hela inte. Att Strindberg valde just epilepsien, berodde på att han själv tidvis, såsom man kan se av breven till Heidenstam, lidit av inbillad epilepsi och tyckt sig förmärka samma symtom, tuggningar, svimningsanfall o. s. v.

Den seger, som Gustaf hemför i »hjärnornas kamp», beror på att han är starkare och klokare än de två

andra, såsom han också konstaterar i slutscenen. I själva verket har segern över Adolf ej varit så svår att vinna, ty denne är redan då stycket börjar till hälften mördad av Tekla, mördad genom »själamord». Vi erinra oss, att Strindberg i uppsatsen med detta namn skildrat hur Rebecka West i Rosmersholm varit »en omedveten kannibal, som slukat den förra hustruns själ», och på samma sätt har Tekla bit för bit slukat sin andre man. I ett anfall av medlidande utbrister Gustaf: »Men det är ju kannibalism! Vet du vad det är? Jo vildarne äta sina fiender för att få deras framstående egenskaper i sig! Hon har ätit din själ, denna kvinna, ditt mod, ditt vetande» (s. 210).

Hur detta tillgått få vi tillfullo veta genom Adolfs bekännelse, vilken i detalj stämmer med Strindbergs skildring av sitt eget martyrium i En dåres försvarstal. Hustrun har varit en tarvlig författarinna, och han en stor målare, men han berömde hennes produktion, förde in henne i litterära kretsar och sökte därtill underblåsa hennes tro på sig själv genom att förringa sin egen konst. »Jag talade så länge om målarkonstens obetydliga roll i det hela, talade så länge och uppfann så många motiv, att jag en vacker dag var övertygad själv om dess intighet» (s. 211). Till denna konstföraktande uppfattning hade ju Strindberg mycket riktigt kommit under sitt äktenskap, dock under påverkan av rent teoretiska resonemang. Och i sitt följande samtal skildrar Adolf för Tekla själv, hur han sökt att skaffa henne allmänhetens beundran: »Så målade jag dig i mina vackraste tavlor, i rosa och azurblått på guldgrund, och det fanns inte en utställ-

ning, där du inte satt på bästa platsen. Ibland hette du den heliga Cecilia, ibland var du Maria Stuart, Karin Månsdotter och Ebba Brahe, och jag fick intresse omkring dig och betvang den skriande hopen att se dig med mina bedårade ögon, jag pinade din personlighet på dem» o. s. v. (s. 244). Det är tydligen de för fru Strindberg skrivna vackra kvinnorollerna i Gillets hemlighet och Herr Bengts hustru, som Strindberg med bitterhet tänker på, alldeles som i En dåres försvarstal. Och när Adolf till sist har lyckats, är hans kraft slut, och nu känner han det som om hustrun ej vore något själv, utan en del av honom, »en inälva, som bar bort min vilja, min lust att leva» (s. 194).

Det är betecknande för detta drama — liksom för många av Strindbergs senare — att personerna alla eldas av samma entusiastiska lust att suga ut, pina och förgöra varandra. Adolf och Tekla ha tillsammans under sitt äktenskap sökt förgöra den förre mannen. Samtidigt suger Tekla som en vampyr den stackars Adolfs blod. Då Gustaf uppenbarar sig, blir han i stället blodsdomaren, som tar oblidkelig hämnd för alla förolämpningar. Han söker först att sätta Adolf på benen och inge honom revoltlust mot hustrun, för att sedermera få det grymma nöjet att själv slå ihjäl honom. Med rätta säger Adolf till honom: »Du halar opp mig ur vaken, där jag ligger, men när jag väl kommer opp, slår du mig på huvet och doppar ner mig igen. Så länge jag ännu ägde mina hemligheter för mig själv, hade jag ännu inälvor, men nu är jag tom. Det finns en tavla av en italiensk mästare,

som föreställer en tortyr; det är ett helgon, som man vindar tarmarna ur på ett gångspel; martyren ligger och ser hur han blir allt tunnare och tunnare och hur rullen på spelet blir allt tjockare» (s. 216). Den expressiva bilden är utomordentligt belysande för stycket.

Man torterar varandra med ord, tankar, suggestioner. Personerna äro fyllda av intensivt hat, som vid minsta beröring hotar att explodera. »Vilken förfärlig kraft du måtte ha», säger Adolf till Gustaf, »det är som att ta i en elektricitetsmaskin» (s. 218). De attraheras mot varandra och repelleras med impulsiv plötslighet. »Ja, jag skall bita dig så att du dör», ropar Adolf ögonblickligen efter ett våldsamt gräl med Tekla och kysser henne.

De ha en detektivs förmåga att genomskåda hemligheter. Adolf visar Gustaf ett porträtt av Tekla, och denne upptäcker genast, att hennes cyniska blick söker en annan man än hennes make. Adolf märker det också och river förbittrad itu porträttet. (Detta porträtt finnes naturligtvis i En dåres försvarstal, beskrivet på samma sätt.) Tekla konstaterar ögonblickligen, att det suttit någon främmande i rummet, då hon kommer in. Soffan är ännu varm, och det finnes en grop efter armbågen i resåren. Och hon anar genast, att det varit någon där, som velat skilja dem åt. Sedan genomskådar hon på egen hand, vad Gustaf haft för sig med mannen under hennes bortovaro. Det surrar misstankar i luften. Alla tre beskylla varandra för att vara abnormt svartsjuka och misstänksamma och äro det också. Till och med den ädle,

marterade Adolf möter sin maka, då hon efter sin hemkomst kommer fram och kysser honom, med samma älskvärda hälsning, som Strindberg själv enligt En dåres försvarstal riktat till sin hustru i samma situation: »Vad har du nu gjort mig för ont, efter som du kysser mig» (s. 224).

Denna personernas ställning till varandra utgör på en gång dramats styrka och svaghet. Utan att äga någon egentlig yttre intrig, blir det fullkomligt laddat med dramatisk spänning. Åskådaren smittas av personernas misstänksamhet, han vädrar något under varje replik, varje gest, varje tonfall. Då Tekla uppträder på scenen, har man redan genom de två männens samtal fått en så stark misstro till henne, att man snart sagt anar försåt i varje hennes andetag. Och även Strindbergs starka tro på hypnotism och suggestion griper åskådaren och kommer honom att hela tiden förmoda samband mellan styckets olika personer, mystiska påverkningar från den ena på den andre. Utan att ännu bjuda på några ockultistiska element i likhet med dramerna efter Infernokrisen, har redan Fordringsägare något av deras mystiska skräckstämning.

Å andra sidan blir Fordringsägare, just därför att det återger detta fantastiskt-mystiska stoff i en naturalistisk ram, påfallande orimligt. Av egentlig handling finnes ju ej mycket, men det lilla som finnes verkar ganska oförklarligt. Redan Gustafs uppträdande är mirakulöst. Hustrun har varit bortrest i åtta dagar, och under tiden har Gustaf under antaget namn installerat sig på en badort, där han vet att paret bor.

Han har blivit så intim med Adolf, som aldrig sett sin hustrus förre man, att denne under hans påverkan övergivit måleriet för skulpturen, yppat för honom sina innersta hemligheter och av honom fått insikt i vem hans hustru egentligen är. På en ångbåt på vägen till badorten har till och med Gustaf osedd lyckats se Tekla i full kurtis med fyra ynglingar och hört henne berätta för dem ett sårande uttalande av Adolf. Redan detta är ganska orimligt, om man ej antager att Gustaf är försedd med osynlighetsring. Men dessutom har Gustaf lyckats förskaffa sig ett rum bredvid parets, varifrån han genom nyckelhål och dörrspringa kan övervaka allt, som säges och göres. Ännu mer förbluffande verkar det emellertid, då sedermera under hans kurtisscen med Tekla, i samma ögonblick som han lägger armen kring hennes liv, två resande damer uppenbara sig i verandadörren, se överraskade ut, peka fingret, skratta och gå sin väg. Dessa två damer verka snarast ditbeställda, och Gustaf känner också ett behov att fritaga sig från varje medansvarighet för deras ditkomst. Han säger till Tekla: »Världen — representerad av två resande damer — som jag inte skickat bud på — ty jag är ingen intrigmakare — världen har sett hur du försonat dig med din förra man och — ångerfull krupit tillbaka i hans trogna famn!» (s. 263) Man undrar hur egentligen de två resande damerna kunna veta, att Gustaf ej är Teklas nuvarande man och än mer, att han är hennes frånskilda make, då ej ens Adolf vet det. Trots allt är det nog Strindberg själv, som spelat intrigmakare i denna scen, som ej så litet

liknar ett av de mystiska uppträdena i Infernodramer sådana som Till Damaskus eller Brott och brott.

Annars verkar den intrig, som överhuvud finnes, mer i släkt med det franska kejsardömets drama än med det naturalistiska. Just vad Strindberg velat ha bort, den schackspelsmässiga intrigen, får han ofrivilligt igen, då han låter händelserna ledas av en med infernalisk slughet beräknande övermänniska. Strindberg har också detta på känn, och låter därför Gustaf yttra till Tekla: »När jag kom hit, visste jag egentligen inte vad jag skulle säga. Jag hade nog en mängd planer som schackspelaren, men det berodde på dina drag, hur jag skulle sköta spelet! Det ena gav det andra, slumpen hjälpte till och så hade jag dig i sumpen. — Nu är du fast!» (s. 263). Det kan ej hjälpas, att man tycker sig spåra mer av schackspelskonst än av slumpmässighet i Gustafs taktik, och i Strindbergs nästa dramer, Paria och Den starkare, skola vi möta personer med en fenomenal skarpsynthet, gentemot vilken de Scribeska intrigörerna snarast verka lättlurade. Den doktor Allvetande, som Strindberg år 1892 införde i sitt sagospel Himmelrikets nycklar, hade faktiskt under andra namn redan i flera år figurerat i hans dramatik.

Det är klart, att handlingen i Fordringsägare varken är naturalistisk, om man fattar detta ord i dess vanliga betydelse eller med den mer speciella innebörd, som Strindberg velat lägga in i det. Den är orimlig och fantastisk. Men å andra sidan har denna återgång till en mer teatermässig intrig gjort stycket sceniskt effektfullare än Fröken Julie, och man

förstår mycket väl, att Fordringsägare varit det första av Strindbergs stycken, som gjort verklig succès utomlands och fortfarande är ett av de mest spelade på de utländska scenerna. Ty vid sidan om denna traditionella intrigmässighet har det ju påfallande naturalistiska drag, i huvudsak desamma som Fröken Julie: en ytterlig förenkling av handlingsmomenten och reduceringen av det hela till ett psykologiskt förlopp, bortskärandet av varje exposition — dramat börjar mitt i en av Adolfs repliker — en ännu längre driven förminskning av personantalet, en fullkomlig negligering av alla scenaccessoarer och först och sist en dialog, som i naturligt nyckfull gång och i otvungen ledighet väl kan mäta sig med Fröken Julies.

I sitt första brev till Seligmann om dramat påstod sig Strindberg i detta ha iakttagit samma deterministiska opartiskhet som i Fröken Julie och gjort »även den polyandriska kvinnan sympatisk». Det är ju möjligt, att detta var hans ursprungliga avsikt vid författandet av dramat, men att bibehålla sin opartiskhet, då kvinnofrågan och äktenskapet kommo på tal, var för Strindberg en omöjlighet, och i dramat återklinga också de mest frenetiska kvinnohatsidéerna från hans tidningsartiklar. Några sympatiska sidor kan man ej finna hos Tekla, som tvärtom är en ännu mer småskuren och gemen personlighet en hjältinnorna i Kamraterna och Fadren. Hon saknar deras viljekraft, deras maktbegär, som dock har något stort över sig. Hennes väsen är idel receptivitet. »En fonograf bara, som ger igen dina — och andras — ord en smula förtunnade!» säger Gustaf om henne

(s. 214). Utan att äga något inombords lånar hon allt från männen, och hennes enda mål är att smickras, beundras, låta fjäsa för sig. Hon har ett förslappat, för alla könsliga impulser mottagligt känsloliv och vet ej själv, vilken av de båda männen hon känner sig mest dragen till, vet ej heller, varför hon pinat såväl den ene som den andre. Då Adolf efter att ha bevittnat hennes kurtis med Gustaf kommer in i rummet och död segnar ner, kastar hon sig över hans lik med hjärtskärande skrik, och Gustaf säger med föraktfullt medlidande: »Sannerligen, hon älskar honom också! — Stackars människa!» (s. 269.)

Att man trots denna fruktansvärda teckning av Tekla såsom en själlös könsvarelse dock ej har samma plågsamma intryck av partiskhet som i Kamraterna eller Fadren, beror på att Strindberg pläderar mindre öppet mot kvinnan i allmänhet och att han ofrivilligt gjort männen lika osympatiska som Tekla. Adolf är den första i raden av de serafiskt tecknade martyrer, som sedermera så ofta i Strindbergs dramer skola framträda som bärare av hans egna äktenskapsolyckor. Av alla självporträtterade poser är denna tålmodiga korsdragartyp den, som minst passar Strindberg, och man känner sig knappast mer uppbyggd, då den i dramerna efter Infernokrisen får en tillsats av törnekrönt Messias.

Då är Strindbergs andra inkarnation i dramat, Gustaf, dock mer tilltalande. Han representerar Strindbergs egen lära om öga för öga och tand för tand. Och hans hämnd verkar så mycket grymmare, därför att den tar masken av saktmod: »Har jag lyft min

hand mot er på alla dessa år», frågar Gustaf. »Nej. Och nu kom jag bara hit och titta på er och så rämnade ni» (s. 266). Hur denne »själsatlet» — för att låna ett av Strindbergs favorituttryck — kunnat råka i den enfaldiga Teklas händer och bli hennes slav, förblir en gåta. Nu har han endast en tanke, att upprätta sin ära genom att vanhedra den förra hustrun: »Du har stulit min ära, och den kunde jag endast få igen genom att ta din», säger Gustaf (s. 266). Också detta resonemang är för vanlig logik oförståeligt, men tankegången är alltför välkänd ur Strindbergs skrifter mot sina hustrur, för att man skulle ha rätt att betvivla, att Gustaf talar ur djupet av hans eget hjärta.

Strindberg har i senare brev bekänt sin förkärlek för Fordringsägare, och av några anses detta såsom det yppersta av hans naturalistiska dramer. Även den, som ej kan instämma i denna värdering, kan dock ej undgå att ryckas med av den våldsamma brion i detta med så små medel verkande drama. Det är beundransvärt att inom omfånget av tre scener förmå skänka ett sådant koncentrat av sitt eget väsens skarpaste kryddor och mest frätande syror, att utan att gripa fantastiken till hjälp kunna ge åskådaren ett sådant intryck av vilt häxeri, av människor, som slita i varandras nervtrådar och dansa med varandras skalper.

* * * *

Samtidigt med att Strindberg författade sina stora dramer, arbetade han på en dramatisering av Hemsöborna, om vilken han kommit överens med August

Lindberg vid ett sammanträffande i Köpenhamn hösten 1887. Redan uppslaget var föga lyckat; Hemsöborna är ju en blandning av bondeidyll i klassisk stil — särskilt synes Jeremias Gotthelfs Uli der Knecht ha varit mönstret — och av naturalistisk roman, och dess förnämsta förtjänster ligga ju i den förtrollande skärgårdsdoften och den drastiska miljöskildringen. Intet av detta kunde komma riktigt till sin rätt i dramatisk form, så mycket mindre, som Strindberg redan i december 1887 i ett brev till Per Staaff förklarade, att han ej ville »göra några värmländingarne med musik och sång utan hålla strängt modern komposition med huvudsak karaktärerna, alltså starkt sammandrag av romanhandlingen». Vid dramats senare utformning vidhöll han också — trots avrådanden — rummets enhet och lät det hela spela i en fiskarstuga med lavar utmed väggarna. Ödesdigrast var dock, att han på grund av sina naturalistiska teorier ansåg sig böra ge det hela en dramatisk sammanknytning och som han säger »infläta alla personer i handlingen». Då det skulle begagnas som folklustspel, måste också det av en viss tragik burna slutet i romanen, där Carlsson går under på sin färd över isen, ersättas av en humoristisk upplösning. Carlsson gifter sig med madam Flod utan vetskap om att hon enligt gubben Flods testamente skall komma på undantag och avstå gården åt sonen, om hon gifter om sig. Genom denna förändring har Carlsson mist sin egentliga karaktär, förslagenheten, och blivit en helt annan person än den knipsluge bonddrängen i romanen. Han är dum

och lättlurad, och han karakteriseras av gumman Flod som en slarver. Han blir ej längre huvudpersonen, och därmed mister dramat varje hållhake. Tydligen i känslan av att handlingen behövde skylas med lustiga upptåg har Strindberg utökat romanens redan förut ganska rika persongalleri med en rad nya figurer, av vilka ingen är särdeles lyckad. Överhuvud har det kommit något av professionell bondkomik över dramat; dödsfienderna Carlsson och Gustaf stå på scenen arm i arm och dricka champagne. Därtill lider stycket av alla de brister, som i allmänhet åtfölja dramatiseringar av romaner och vilka Strindberg själv påpekade i fråga om Zola i sin uppsats Om modernt drama och modern teater. En del av handlingen föres fram på scenen, en annan del måste berättas på ett för den dramatiska sannolikheten ytterst ödesdigert sätt. Det förefaller mig onödigt att dröja vid detta tydligen invita Minerva skrivna verk, vilket ej tyckes ha blivit färdigt förrän i början av år 1889.

* * *

De tre närmaste dramerna efter Fordringsägare, Paria, Den starkare och Samum, variera motiv, som redan där berörts. Paria ger oss sålunda en avslöjningshistoria, verkställd med ännu mer detektivartad skärpa än Gustafs. Den starkare återupprepar »hjärnornas kamp» i ny gestaltning. Samum skildrar ett med hypnotiska medel åstadkommet »själamord». Men både i form och stämning skilja de sig avsevärt från Fordringsägare, och för att fullt förstås, måste de

ses mot bakgrunden av de omständigheter, under vilka de tillkommit.

Dessa tre smådramer äro skrivna enkom såsom repertoar för den skandinaviska försöksteater,[1] som Strindberg på senhösten 1888, då han var bosatt i Holte, ämnade starta. Av brev till Geijerstam (A. B.) framgå hans planer. Han tänkte ge en abonnemangsföreställning i månaden, till att börja med i Holte och sedan i Skandinaviens huvudstäder utom Stockholm. Såsom teaterns primadonna hade han sin hustru, med vilken han på grund av förhållanden, på vilka jag senare skall ingå, för tillfället levde i sådan endräkt, att han slagit alla skilsmässotankar ur hågen och i ett brev till sin kusin Oscar[2] säger sig fundera på att återvända till Sverige för att leva där »till döddar med familjen i stilla och värdig tillbakadragenhet efter ungdoms dårskap och spektakel». I det prospekt för teatern, som han publicerade i Politiken i januari månad, titulerade han henne storståtligt teaterns »direktrice», »förr Première Actrice vid Kongliga Teatern i Stockholm». Men utom henne ansåg han sig behöva tre skådespelare och frågar Geijerstam: »Kan du skaffa mig en äldre herre, doktorn, en rutten yngling (Osvald) och en äldre kvinna?» Han annonserade nu också om skådespelare och dramer. Att få aktörer visade sig mycket svårt, vilket ju var mindre att undra på, då Strindberg fordrade, att de

[1] Om denna se f. ö. Julius Clausens uppsatser i Sv. D. 30/10 och 6/11 1921.

[2] Brev från August Strindberg till O. S. Strindberg s. 74.

skulle ha med sig tillräckligt med pengar för en månads underhåll och såsom lön endast erbjöd dem fria lektioner i deklamation och plastik av sin hustru samt tillfälle till biljardspel och läsning av hans bibliotek. Så mycket lättare var det att finna ouppförda dramer. Redan första dagen Strindberg annonserade fick han fem dramer, och sedermera strömmade en mängd dylika in. Bland dessa dramförfattare befann sig lyckligtvis en ung dansk skådespelerska, som förmåddes att uppträda mot löfte att hennes pjäs skulle uppföras, och på samma villkor förvärvades den unge Gustaf Wied för försöksteatern. Med dekorationer tänkte Strindberg taga det lättvindigt. »Får jag inga pengar eller få, så spelar jag i ett vanligt rum och tillkännager på affischen: 'Detta skall föreställa en budoar etc.'» (Br. t. Geijerstam A. B.).

Denna lilla och otränade personal och dessa ytterligt begränsade scenresurser fordrade naturligtvis en synnerligen lättspelad repertoar, och de tre pjäserna äro också skrivna med beräkning därpå. Den starkare har endast en talroll, Paria två, Samum tre; intetdera av styckena tager mer än en kvarts tid att uppföra, och intetdera kräver några egentliga dekorationer. Strindberg förstod skickligt att göra en dygd av nödvändigheten, och i sin i mars 1889 skrivna Om modernt drama och modern teater framställde han den korta, till en enda scen begränsade enaktaren såsom »typen för nutidsmänniskors teaterstycke». Han hade funnit genren företrädd i Théâtre-Libres repertoar.

Man spelade på denna av Antoine grundade experimentscen, där man också blott hade amatörer till skåde-

spelare och till att börja med blott en värdshuslokal till teater, ofta korta enaktsstycken, vilka på grund av att de blott togo en kvart att uppföra kallades quarts-d'heures[1] och på grund av sitt ofta brutala och sensationella ämnesval även bruka benämnas »comédies rosses». Genren, som numera för en tynande tillvaro på storstädernas bulevardteatrar, härleddes av Strindberg ur det Mussetska proverbet, där man »med hjälp av ett bord och två stolar kunde få framställda de starkaste konflikter livet bjuder» och där »den moderna psykologiens upptäckter» kunde användas »i populär utspädning» (Likt och Olikt II s. 301). Strindberg säger sig som teaterdirektör ha gjort den upptäckten, att egentligen varje stycke skrivits för en enda scens skull och att glädjen att få göra denna scen uppehållit författarens mod »under de förfärliga smärtor exposition, presentation, inveckling, utredning, omkastning och katastrof vållat honom» (a. a. s. 299 f.). Denna form passade ju också synnerligen väl för Strindbergs hetsiga temperament, för hans otroliga förmåga att med en rask dialog åstadkomma dramatisk spänning. I ett brev till Georg Brandes i slutet av november 1888 gör han reda för sin nya konstprincip med en för honom ytterst betecknande kulinarisk liknelse: »I Frankrike åt jag alltid 5 fårkotletter till autoktonernas forbauselse. Kotletten bestod nämligen av ett halvt

[1] Namnet tyckes ha uppkommit genom ett stycke i två tablåer av Guiches och Lavedan med titeln Les quarts-d'heure, som i augusti 1887 inlämnades till Théâtre-Libre. (Antoine, Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre, Paris 1921 s. 55.)

skålpund ben och två tum späck, som jag lämnade. Ini satt en kula av ryggmuskeln, la noix. Den åt jag. Giv mig nöten! vill jag säga åt dramaturgen.» (Tilskueren 1916 II s. 98).

Strindbergs första försöksteater kom av sig redan vid starten. Det gavs den 9 mars 1889 en föreställning på Dagmarteatern varvid Fordringsägare, Paria och Den starkare uppfördes, varjämte Paria uppfördes några gånger på Casinoteatern och en gång i Malmö. Kort därefter blev det brytning mellan Strindberg och hustrun, och hela företaget gick sönder.

Förklaringen till att de båda makarna under så ovanligt lång tid som ett halvår kunnat vara vänner ligger i Tschandalaaffären, som jag måste referera — efter Warburgs säkerligen autentiska redogörelse i Ill. sv. litt.-hist. V s. 505 — då den även haft en avgörande betydelse för de tre dramernas ämnesval och stämning. Strindberg hade sommaren 1888 hyrt in sig i en gammal herrgård, Skovlyst, vid Holte station på Själland. Detta ytterst förfallna gamla slott, som ägdes av en dansk adelsfröken, förvaltades av en tattare, med vilken Strindberg kom i sällskap. I september blev det en brytning mellan Strindberg och dem. Strindberg hade hört talas om att några inbrottsstölder begåtts i Köpenhamns närhet, och då han observerat, att tattaren varje afton smög sig bort och först sent återkom, angav han honom såsom tjuven. Tattaren lyckades emellertid bevisa sitt alibi; han besökte vid den tiden sin fästmö, och den verklige tjuven upptäcktes. Till gengäld anmälde tattaren Strindberg för att stå i förhållande till hans syster, varvid han fram-

kom med oberättigade kriminella beskyllningar. Då Strindberg på grund härav inkallades till domaren, rymde han hals över huvud till Berlin, varifrån han återhämtades av en svensk vän. Saken ledde ej till några rättsliga påföljder för någondera parten, men Strindberg blev mycket upprörd över saken, så mycket mer som den föranlett ett angrepp på honom i en dansk tidning. Emellertid hade den ruskiga affären det goda med sig, att Strindberg återförsonades med sin hustru, som ställt sig på hans sida. I september skrev han till sin kusin Oscar: »Min vän och jag äro vänner igen — Herre Jessus vad den kärleken är seg! När banditer och rackare här kastade sig över mig och jag var värnlös — då övergav hon mig icke — och därför — därför!» (Brev från A. Strindberg till O. S. Strindberg s. 74).

I själva verket hade Strindbergs misstänksamhet nu fått annat stoff att syssla med än hustrun, och detta medförde, att kvinnofrågan för en tid kom i bakgrunden i hans produktion. I stället kastade han sig med en glödande iver över de kriminella motiven hos Lombroso, för vilken han redan förut hade en stor beundran. Med sin vana att generalisera egna erfarenheter såg han här en ny källa för litteraturen och skrev till Geijerstam i december 1888, att »förbryteriet jämte psykologien är vår räddning ur socialism och kvinnofråga.»

Trots den snöpliga utgången av sina anklagelser ansåg sig Strindberg naturligtvis ha haft i allo rätt i sina misstankar gentemot tattaren, och då han ej kunde bevisa dem inför domstol, återgav han hela

historien i en virtuost gjord 1600-talsförklädnad i novellen Tschandala, som skrevs på hösten 1888, var avsedd att ingå bland Svenska Öden och Äventyr, men refuserades av förläggaren Looström och därför först utkom i en dansk översättning år 1889. Här följer han i detalj hela händelseförloppet, dock med den ej obetydliga avvikelsen, att den däri skildrade zigenaren är en bov, som avlivas av Strindbergs alter ego, den modige magister Törner, vilken framkallar en vanvettig skrämsel hos honom genom att visa honom hemska laterna-magica-bilder. Då en av dessa framställer en fruktansvärd hund, blir zigenaren så rädd, att han ställer sig på alla fyra och utstöter hundliknande skall, varvid gårdens hungriga hundar rusa fram och bita ihjäl sin herre. Magister Törner har rätt till detta steg, då han är en arier, under det att zigenaren är en paria. Strindberg har nämligen numera fullkomligt tillägnat sig Nietzsches senare, ytterst brutala övermänniskomoral, och i slutet av Tschandala citerar han direkt ur Nietzsches Götzendämmerung Manus lagar för Tschandala, den lägsta indiska kasten, och tillägger, att den vise Manu stiftat dessa lagar för att »genom förnedring skapa en ras av förnedrade, som borde ligga underst såsom värmande och närande gödsel för att arias adelstam skulle kunna skjuta upp och sätta blom vart hundrade år såsom aloën» (Svenska Öden och Äventyr II s. 375).

Emellertid delade Strindberg ej Nietzsches uppfattning av förbrytaren, som denne i Götzendämmerung skildrat som en stark människa, som en vilde, vilken kastats in i samhället och vilkens drifter

därför tagit galen väg. Nietzsche hade ju under sin sista period starka sympatier för den kraftige och geniale brottslingen av Cesare Borgias typ och betraktade honom som en sorts varietet av övermänniskan. Strindberg, som vid denna tid trätt i korrespondens med Nietzsche, opponerade sig mot denna uppfattning, som han fann alltför smickrande för förbrytaren. »Betrakta de hundratals fotografier, som illustrera Lombrosos verk om brottslingen, och Ni skall medge att förbrytaren är ett lågt djur, en degenererad, ett kräk, som ej är i besittning av de nödvändiga förutsättningarna för att kringgå lagparagraferna, vilka erbjuda hans vilja och kraft för starka hinder. Lägg märke till det dumt-moraliska utseendet hos dessa ärliga djur! Vilken besvikelse för moralen!»[1]

Det är klart, att Strindberg under denna sinnesförfattning ögonblickligen skulle reagera, då Ola Hansson publicerade en novell med titeln En paria, och han skrev också omedelbart efter läsningen i november 1888 till författaren,[2] att han hos honom funnit »stoffet till en dramatiker, som ej timrar med medvetna intriger». Han föreslår honom att dramatisera intrigen för hans försöksteater. Ola Hansson råkade Strindberg, men då han ej ansåg sig ha några dramatiska anlag och ej kunde förstå att novellen innehöll något dramatiskt stoff, ville han ej åtaga sig saken. Strindberg kom därför själv att verkställa dramatiseringen, som fullbordades i januari påföljande år. På titel-

[1] Strecker, Nietzsche und Strindberg, München 1921 s. 35.

[2] Strindbergs brev till Ola Hansson i Tilskueren 1912.

bladet utger sig dramat vara »fritt efter en novell av Ola Hansson», men bearbetningen var i själva verket så fri, att Ola Hansson hade svårt att känna igen sin novell.[1]

Denna är väsentligen identisk med den berättelse, som Herr Y i dramat avlägger för Herr X om sin omedvetna växelförfalskning och är inlagd i en liknande ram. En från Amerika hemkommen svenskamerikan, insektssamlare till yrket, berättar för författaren, hur han en gång under sin studenttid skickat ett reversal till en bekant för att erhålla hans borgen, men fått nej av denne. I tankarna sitter han och skriver namnet på reversalet och överraskar sig själv med att ha gjort en synnerligen lyckad förfalskning. Morgonen därpå går han — halvt i somnambult tillstånd — förbi en bank och känner då en oemotståndlig frestelse att lämna in reversalet, närmast av nyfikenhet att se, om det skulle lyckas. Han får pengar för växeln, men uppför sig sedermera besynnerligt och röjer därigenom sig själv. Denna förbrytelse, som han begått utan nödtvång och utan brottslig vilja, har emellertid brännmärkt honom för hela livet, och efter fängelsevistelsen får han ge sig av till Amerika. Novellen är en studie i det omedvetna, sömngångaraktiga hos människan. Mannen är ej hos Ola Hansson en paria i Nietzscheansk bemärkelse, utan i meningen utstött, stämplad.

Ola Hansson hade slutat sin novell med följande ord: »Möjligt att han ljugit, men lika möjligt att han

[1] Jfr förhållandet mellan novellen och dramat i Gotthard Johanssons undersökning i Forum 1915.

talat sanning.» Och det framgår tydligen, att han anser det senare alternativet som det sannolikaste. Strindberg var emellertid alltid mer benägen att fälla än att fria och hade dessutom sina senaste erfarenheter att bygga på. Redan i sitt första brev föreslog han Ola Hansson: »Låt kort och gott alltsammans avlöpa inne i rummet på 20 minuter i form av meddelande, upptäckt med skilsmässa, upplösning av vänskapen etc.» (a. a. II s. 31.)

Den antipatiska stämning mot den stackars växelförfalskaren, som redan framlyser i detta uttalande, skulle ytterligare ökas under novellens dramatiserande, och när pjäsen var färdig, hade den stackars f. d. Lundastudenten visats vara en född förbrytare, som ej blott för snöd vinning förfalskat växeln och suttit inne därför utan också begått en lumpen stöld, för vilken han ej alls ännu straffats. Det är författarens språkrör, den geniale Herr X, som genom en hel kedja av omänskligt skarpsynta iakttagelser lyckas avslöja honom. Han gör det delvis genom anlitande av Lombrosos beskrivningar på degenererade förbrytare, med vilka han finner mannen fullkomligt överensstämma. Han är klen och kraftlös, med osäkra, plirande ögon, med ett mjukt och undfallande sätt. Och han har till och med ett av de mest omisskännliga kriminella särmärkena: »Du är så förfärligt smal mellan öronen, så att jag undrar ibland vad du tillhör för ras» (s. 383). Men han bygger dessutom på en del yttre kriterier, och Strindberg begagnar sig här i rikt mått av de snillrika metoder, som kommit honom att upptäcka tattarens förbrytelser,

på vilka han ingalunda mist sin tilltro, därför att domaren varit nog kortsynt att ej godkänna dem. Såsom Gotthard Johansson påpekat, ha vi här direkta överensstämmelser med Tschandala. Där upptäcker magister Törner exempelvis, att zigenaren tjuvläst i en av hans böcker, därför att denna står upp- och nedvänd på hyllan, och på samma sätt bevisar Herr X, att Y stulit sin historia om den omedvetna växelförfalskningen ur Bernheims handbok i suggestion. Då denna fanns i Strindbergs bibliotek, är det väl troligt att både novell och drama inspirerats av samma verklighetselement. Och alldeles som i Tschandala — och i verkligheten, såsom Strindberg uppfattade den — gör boven ett förtvivlat försök att få fast den hederlige karlen och utpressa pengar av honom. För att locka ur Y bekännelsen har nämligen X begagnat den något riskabla metoden att bekänna ett oupptäckt vådadråp, som han själv begått i sin ungdom, då han en gång i förargelsen tilldelade en slarvig skjutskarl en »halskaka», som kostade denne livet.

Denna bekännelse har dessutom en annan roll i dramat, att visa artskillnaden mellan ariern och parian, liksom mellan den födde förbrytaren och den, som endast av en tillfällighet begår ett brott. Den olycklige Y åberopar sig på den Nietzscheanska satsen, att det varit hans »ociviliserade jag, vilden, som icke erkänner fördrag», som begått förfalskningen. Men X visar honom brutalt, att han är en född förbrytare och därtill dum. Han är farlig för den allmänna säkerheten och undermålig som människotyp, och man har det intrycket, att det skulle varit ariernas obe-

stridliga rättighet såsom övermänniska att slå ihjäl denne värdelöse individ, liksom han dräpte skjutskarlen.

Under dramatiseringen av Paria fick Strindberg genom Ola Hansson en rekommendation att läsa Poes noveller, vilka gjorde ett fullkomligt överväldigande intryck på honom. Han fann, att Poe låg bakom alla de med det omedvetnas psykologi sysslande författare, som han på sista tiden läst, att han, utan att Strindberg känt honom, befruktat hans egna verk alltifrån Gillets hemlighet och Hjärnornas kamp. »Nästa tidevarv blir Edgar Poes. Om du visste vad jag upplevat sedan jag läst Edgar Poe — upplevat, därför att jag lagt märke till det. Och vad Fordringsägare är långt framom sin tid. När han tar fram fallandesoten. Jag visste inte hur rätt jag hade — men nu vet jag det.» (a. a. II s. 35.) Strindberg anser sig nu i likhet med hjälten i Gullbaggen kunna finna skatter — t. o. m. utan chiffer.

Jag får sedermera återvända till den roll denna Strindbergs beundran för Poe spelat för hans diktning, en roll, som märkes långt in i Infernoperioden. För sin dramatisering av Paria har han ej direkt hämtat något från novellen Gullbaggen, med vilken Ola Hanssons novell har en viss likhet i själva den yttre iscensättningen — sedermera skulle också Strindberg i ett brev till Littmansson beskylla Hansson för att ha stulit novellen från Poe. Däremot har tydligen hans hjälte X lärt ej så litet av sitt detektiva skarpsinne från några andra av Poes noveller, där Sherlock Holmes' store föregångare, M. Auguste Dupin, uppträder

och avslöjar dolda brott med ungefär samma medel som Strindbergs Herr X, då han ur den omständigheten, att Y har en fasa för att ta i en bläckpenna, och i stället begagnar sig av blåpenna, drar den konklusionen, att han begått växelförfalskning, och ur hans envisa benägenhet att stå vid högra fönstret i rummet och skåda ut genom tredje rutan till vänster nedifrån räknat får klart för sig, att han begått stöld och är rädd att komma in i länsfängelset i Malmö, vars skorstenar han från denna siktpunkt kan skönja. Dessutom har han spionerat ut, att Y varje morgon går en halv mil söderut till kvarnbacken för att få se taken i Malmö. Denna fiffiga detektivteknik är upp i dagen M. Dupins, men det måste erkännas, att lärjungen såtillvida överträffar mästaren, som det för en medelbegåvad läsare av Paria är komplett omöjligt att begripa, hur Herr X kan draga så vidsträckta slutsatser av sina iakttagelser.

Överhuvudtaget är väl den påfallande orimligheten i hela förloppet det som skämmer detta eljest ytterst verksamma och spännande drama. Och detsamma gäller Den starkare, som Strindberg tyckes ha skrivit ungefär samtidigt, tydligen med den avsikten att ge sin hustru, som ju i motsats till de övriga medlemmarna i truppen talade svenska, ett tacksamt tillfälle att uppträda solo. Den lilla scenen skildrar nämligen en »hjärnornas kamp», där den starkare hjärnan, den gifta skådespelerskan X från början har ett sådant övertag, att hennes motspelerska och kollega, M:lle Y, aldrig kommer till ordet utan bibehåller en envis tystnad och endast genom gester och minspel mar-

kerar sina känslor. Här har Strindbergs strävan att reducera personantalet till det yttersta drivits till sin mest paradoxala konsekvens, och åskådaren får närmast det av Strindberg ej avsedda intrycket, att den stackars M:lle Y gripits av afasi.

Strindbergs mening är tydligen att på scenen experimentera med tankeläsning — vilket Poe intresserat honom för. Den talande fru X har kommit i någon sorts inre förbindelse med den tigande fröken Y, avläser alla hennes tankar, men känner sig på samma gång suggererad att uttala vad hon tänker. »Du har suttit med ögonen och nystat ur mig alla dessa tankar, vilka lågo där som råsilke i sin kokong», säger hon (Komedier och enaktare s. 221), »tankar — misstankar kanske.» Och till att börja med är det snarare hon, som känner sig som den svagare. Hon upptäcker att det är motspelerskan, som mannen älskat — att döma av karakteristiken av denne tyckes det vara Strindberg själv, som de båda damerna rivalisera om — och hon får klart för sig, att den andra är en vampyr: »Din själ kröp in i min som en mask i äpplet, åt och åt, grävde och grävde, tills det bara var skalet kvar med litet svart mjöl» (s. 222). Men plötsligt kommer hon underfund med att hon själv dock är den starkare, och att den andras tystnad ej är ett prov på styrka, utan beror på att hon ej har något att säga, ej kan tänka något. Det är onekligen svårt att på egen hand övertyga sig om den pratande damens andliga överlägsenhet i hjärnkampen.

I Samum har Strindberg för första gången i sin naturalistiska dramatik övergivit den vardagliga nutids-

miljön, vilken ju genom hans excentriska ämnesval och abstrakta förenkling redan förut blivit i hög grad orealistisk. Det är givetvis närmast genom Poe, som han lockats att denna gång låta dramat spela i en arabisk gravkammare i Algeriet, utanför vilken ökenvinden Samum viner. Han skriver den 10 mars 1889 till Ola Hansson: »Jag har sedan sist skrivit en briljant Edgar-Poe-are, Samum kallad (i en akt naturligtvis), där jag begagnat ökenvindens förmåga att framkalla skräcksyner, som driva franska soldater till självmord.» (a. a. II s. 39.) Såsom nyss nämnts, hade Strindberg redan i sitt första brev om Poe till Ola Hansson talat om att han genom läsningen av denne fått bekräftad sin tro, att man genom psykisk påverkan kan åstadkomma sjukdom hos en annan. I Samum ger han ett nytt exempel på denna förmåga. Det hela är tydligen byggt på Nancyskolans hypnotiska experiment.

Arabflickan, som vill förgöra den av Samumvinden i hypnotiskt tillstånd försatte zuavlöjtnanten med psykiska medel, börjar med att låta honom dricka en skål sand, suggererande honom att det är vatten, på alldeles samma sätt som de franska hypnosläkarna få sina patienter att dricka vatten i tro att det är vin eller äta salt såsom socker. Sedermera framkallar hon hos honom vad Strindbergs auktoritet Bernheim kallar en retroaktiv hallucination, i det hon inbillar honom, att han blivit biten av en rabiessmittad hund. Efter detta är fransosen alldeles i hennes våld, och med buktaleri och andra medel inger hon honom hallucinationer, som visa, att hans maka bedrager

honom med hans bästa vän och att hans lille son är död. Vad som tydligen intresserat Strindberg är att visa, hur den suggererande lätt kan få den sjuke att tolka de hallucinationer han inger honom såsom rörande honom själv och hans närmaste och därigenom steg för steg tränga in i hans hemligheter. Till sist sätter hon kronan på verket genom att under föregivande av att låta honom se sig i spegeln visa honom en dödskalle och intala honom att han är död, varit det länge. Och då hon visar honom hålet i nacken, där han av bödeln skjutits som desertör, faller den franske officern till marken, död av fasa.

Egendomligt för det onekligen kraftfulla stycket är att man befinner sig i en rent fantastisk värld, omgiven av spöken och fantomer, men att Strindberg dock på varje punkt har en rationalistiskt-vetenskaplig förklaring till hands. Det är karakteristiskt för den övergångstid, i vilken han för närvarande befinner sig.

Vid bedömandet av de tre sist behandlade smådramerna måste man taga hänsyn till de särskilda omständigheter, under vilka de tillkommit. Något högre litterärt värde ha de ej, men de äro dock av intresse såsom symtom på den omsvängning från naturalismen, som just höll på att försiggå hos Strindberg, men som ej skulle komma till full utveckling förrän efter Infernokrisen.

NITTIOTALSDRAMERNA FÖRE INFERNOKRISEN

De tre olyckliga år Strindberg tillbragte i Sverige från våren 1889 till hösten 1892 markera en omorientering både i hans politiska, filosofiska och litterära åskådning. Under denna tid, då Strindberg jagades av fordringsägare och utmätningar, då hans äktenskap gick sönder under en ytterst pinsam skilsmässoprocess och då han ända till självmordets rand led av längtan efter sina barn, genomgick han en andlig fördjupning, som visserligen ännu ej förde till några definitiva resultat, men dock bildar förutsättningen för hans Infernokris.

Tidigast hade hans omsvängning kommit på det politiska området, där han fått första stöten genom det motsatsförhållande, vari han kommit till »Det unga Sverige» på grund av sin ståndpunkt i kvinnosaken, och sedan färdigbildats genom det hat till socialismen och överhuvud till all demokratism, vartill hans Nietzscheanska övermänniskokult lett honom. I romanen I Havsbandet, som ju skrivits under hans första tid i Sverige, äro fiskeriintendenten och hans far representanter för en rent förstockad konservatism, som tydligen har Strindbergs gillande. Det uttalas här bl. a. sympatier för återinförandet av ståndsrepresentationen med klassindelning, det gycklas med »den sjukliga oron för de lägre klassernas väl», och intendentens fader förkunnar med författarens

sanktion, att »alla ungdomens angrepp på det bestående voro hysteriska utbrott av den svages oförmåga att bära tryck» (s. 49). All politik borde ha till syfte att skydda »de högre utvecklade från barbariets påträngande nerifrån». År 1891 skrev Strindberg till Bengt Lidforss, att hans politiska åskådning på de viktigaste punkterna stod i strid med Verdandis.

Ännu betydelsefullare var emellertid, att Strindberg just under åren efter hemkomsten började att alltmer avlägsna sig från den naturvetenskapliga materialism, som han förut hyllat. Han hade i samband med skrivandet av romanen I Havsbandet börjat med ivriga naturvetenskapliga studier och experiment av samma art, som han sedermera skulle fortsätta med under Infernoperioden. Av naturen oppositionell mot alla erkända auktoriteter och redan förut fientligt stämd mot vad han betraktade såsom naturvetenskaplig dogmatism, drevs han ytterligare att betvivla tillvaron av naturlagar och att antaga, att flerstädes, där vi förmoda lagbundna sammanhang, endast slumpen råder.[1] Redan i I Havsbandet har denna ståndpunkt drivit honom över till tron på mystiska samband inom naturen, och att denna omsvängning i Strindbergs naturuppfatning av samtiden observerats, kan man se därav, att han år 1891 med anledning av I Havsbandet får ett brev från Torsten Hedlund, som påpekar överensstämmelsen mellan hans åskådning och den teosofiska. Och om det självbiografiska

[1] Se om detta Herrlins uppsats Bengt Lidforss och August Strindberg i Bengt Lidforss' minnesskrift s. 68 f.

romanfragmentet Silverträsket, som av Strindberg påbörjades år 1890, verkligen i sin 1898 publicerade form är identiskt med den ursprungliga versionen, skulle Strindbergs fantasi redan långt före Infernoperioden ha sysslat med »underverk» av alldeles likartat slag. Den enslige konservatorn på Runmarö, som överallt återfinner det mystiska talet 107 — inristat på en sten vid träsket, på 107:de årgången av en honom tillsänd tidning, såsom mått för basen av Mycerinuspyramiden och såsom siffra för avståndet i miljoner geografiska mil mellan Jupiter och solen — och som till sist, då han finner, att silvrets atomvikt är 107, drager den konklusionen, att det måste finnas en silverfyndighet i träsket och börjar borra där, denne konservator är samme Strindberg, som i Paris fann en mystisk innebörd i initialer på butiksskyltar och buteljkorkar. Det finnes dock en viktig skillnad. Konservatorn gör en efterkontroll och finner, att silvrets atomvikt ej är 107 utan 108 och att det ej finnes någon inskription på stenen. Och de besynnerliga underverken få sålunda en fullt rationell förklaring.

Samma egendomliga motsägelse mellan gammalt och nytt finnes också i Strindbergs litterära ställning under dessa år. I samma mån, som han anstränger sig för att slå rekord i naturalistisk teknik, revolterar han mot riktningen. Vi erinra oss, att han efter läsningen av Poe stod färdig att beteckna Fordringsägare som ett förebud till en ny, med Poe besläktad fantasidiktning, som kommer att bli nästa sekels. »Tror du ej att vi skulle kunna läsa Hoffmanns sagor med reveny numera?» heter det i samma brev till Ola

Hansson, där Strindberg tidigare talat om att hela den nyare riktningen inom litteraturen har en inre frändskap med Poe (a. a. II s. 34). Och ungefär samtidigt skriver han på tal om Tschandala till Bonnier: »Upplysningsvis vill jag nämna, att denna genre (Edgar Poe) blir de närmaste tio årens, och började med Bourget, fortsättande i Maupassants Pierre et Jean, inplanterades hos oss med Rosmersholm och Fadren (Tor Hedberg känner jag ej) och sist utmärkt i Ola Hansson. Zolaismen med naturmålningen och scensättningen synes gå ut sitt böljeslag. Undra därför icke, att jag ej vill vara i trossen, när jag är van vid täten.»

Som vi se, åberopar Strindberg sig i båda breven på den franska reaktionen mot den speciellt Zolaska inriktningen av dikten på miljöskildring och rent yttre verklighetsefterbildning. Bourget hade redan tidigt framlagt programmet för en ny psykologisk naturalism, som ej skulle likställa fysiologi och psykologi och upptaga de moraliska problemen i stället för de yttre sociala. Maupassants program i företalet till den 1888 utgivna romanen Pierre et Jean gick i viss mån en medelväg mellan Zola och Bourget, i det han varken advocerade för en yttre naturalistisk eller enbart psykologiskt beskrivande teknik. Han ville ge det inre genom det yttre, känslan genom handlingen eller gesten.

Då det är omöjligt att exakt avgöra, när Strindberg fick Maupassants roman i handen, har jag ej vågat antaga ett inflytande från detta verk på Fröken Julie och Fordringsägare, ehuru det ju förefaller vara Maupassants andemening Strindberg uttrycker, då han i för-

ordet säger, att han »icke förfarit ensidigt fysiologiskt, icke monomant psykologiskt». Också det hypnotiska inslaget i Fordringsägare har ju motsvarigheter hos Maupassant, som alltsedan 1882 blir djupt intresserad av de hypnotiska fenomenen, studerar Charcot, kastar sig in i mystiska spekulationer om de okända krafterna i universum och alldeles som Strindberg är övertygad om att man på hypnotisk och suggestiv väg kan behärska och förgöra sina medmänniskor utan att de veta om det och att vampyrer, häxor och andar faktiskt kunna vara fullt förenliga med modern naturvetenskap. Det troliga är väl dock att båda oberoende av varandra råkat in i dessa intressen och tankegångar på grund av samma orsaker, förnimmelsen av en begynnande psykisk rubbning. Hos Maupassant ledde denna ju mycket hastigt till en katastrof, och redan i Le Horla av år 1887 befinna vi oss i en tankevärld av liknande art som i Strindbergs Inferno.

Jag håller därför för troligt, att Strindbergs bekantskap med denna nya franska riktning, som ju också spelat en ganska stor roll för Heidenstams och Levertins opposition mot naturalismen, förmedlats genom Ola Hansson. Till fullt medvetet uttryck kommer denna åskådning i den i mars 1889 skrivna uppsatsen Modernt drama och modern teater, där Strindberg opponerar sig mot den fotografiska naturalismen, »som tar med allt, till och med dammkornet på kamerans glas», den »lilla konsten», en arbetsmetod upphöjd till konstart, och mot denna ställer den stora naturalismen, som ger verkligheten omdanad av ett konstnärstemperament och älskar det man ej ser varje

dag, naturmakternas kamp. Här har givetvis Strindbergs ståndpunkt en ofrånkomlig släktskap med Heidenstams och Levertins kommande kamp mot »lillnaturalismen», »skomakarrealismen». Och redan innan Strindberg teoretiskt proklamerat ett återvändande till en mer romantisk diktning, hade han ju praktiskt gjort det genom det sommaren 1888 skrivna mästerverket, Den romantiske klockaren på Rånö. Den rörande lilla klockaren, som vid sin pipiga miniatyrorgel i det trånga kapellet tröstar sig med att i fantasien fira alla de konstnärstriumfer, som det hårda livet förnekat honom, är — såsom ofta påpekats — en så levande återuppenbarelse av de Hoffmannska hjältarna, som med ett enda språng svinga sig upp ur småborgerlighetens prosa i fantasiens lyckoland, att man helst skulle vilja gissa på att verket skrivits under en färsk inspiration från den tyske författaren, om ej det nyss anförda citatet ur brevet till Ola Hansson gåve vid handen, att det snarare tyckes röra sig om minnen från ungdomsårens läsning av Hoffmann.

Det förefaller alltså, som om Strindberg året före återresan till Sverige skulle ha varit beredd att offentligen proklamera sitt avfall från naturalismens program, och därpå tyder ju också arten av hela hans produktion, Tschandala, Paria och Samum, samt den omständigheten, att han så gott som omedelbart efter återkomsten till Sverige planerade ett romantiskt sagospel. Emellertid hade han ej de nya signalerna klara och blev förekommen. 1889 utkom Heidenstams stridsskrift mot naturalismen, Renässans, ett år senare hans och Levertins Pepitas bröllop.

Strindberg blev ju i dessa skrifter uttryckligen fritagen från varje delaktighet i »skomakarrealismen», men detta hindrade naturligtvis ej att det harmade honom, att ha mist den plats »i täten», varom han i sitt brev till Bonnier visat sig så angelägen. Man kan läsa det mellan raderna i det svarsbrev, som han skrev till Heidenstam, då denne i ett brev före Pepitabroschyrens publicering förberedde Strindberg på densamma och ville betona, att den ej var riktad mot honom. Med full tydlighet framlyser hans ovilja mot den nya rörelsen i brev från denna tid. I juni 1890, alltså kort efter korrespondensen med Heidenstam om Pepitas bröllop, skriver han sålunda till Bonnier, då han insänder slutet av I Havsbandet: »Härmed alltså den utlovade Dunderboken i ny stor renässansstil... Detta är den nya riktningen, som började med novellen i Neue Freie,[1] fortsattes med Hjärnornas kamp, Tschandala, Fröken Julie etc., alltså icke med Heidenstams profetiska böcker, som äro apokryfiska.» Och i ett brev till Mörner av den 2 april 1891 (a. a. s. 52) heter det om Levertins Livets fiender: »Levertins bok är skomakarrealism, fullt så eländigt småartad som Fru Benedictssons och Agrells.»

Om man uppmärksamt läser Strindbergs brev till Heidenstam med anledning av den förebådade Pepitabroschyren,[2] märker man också, att han gått ett steg tillbaka från sin opposition mot naturalismen i breven

[1] Genvägar, som infördes som följetong i Neue Freie Presse, aug.—sept. 1887.

[2] Delvis tryckt av Warburg i Ill. Sv. Litt.-hist. V s. 518 f.

till Ola Hansson och Bonnier från slutet av 1888. Han säger sig tro detsamma om naturalismen som om darwinismen, att den är en upptäckt, som ej kan dö, »men därför behöver man ej följa Zolas personliga och eteriska lynne, som yppar sig i hans arbetsmetod... Jag tror att man noga bör skilja på Zolaism och naturalism, och jag ser unga Frankrike alla vara naturalister utan att följa Zolas metod... Vad konjunkturerna beträffa för en återinträdande idealism (ursäkta ordet, vars betydelse är så svävande) synas de mig i Sverige vara gynnsamma, men i utlandet hopplösa, då vi nordiska naturalister hälsas som renässansförfattare i Tyskland... Naturalismen som världsåskådning kan väl aldrig föråldras, och när de unga fransmännen desavuera Zola och kalla sig Indépendents o. s. v. är det bara för att slippa vara elever; begäret att differentiera sig, vara sina egna, ehuru de ändock fortsätta rörelsen ohejdade.» Det sista är en tydlig avis till Pepitamanifestets upphovsmän, vilka Strindberg betraktade som sina elever, i färd med att desavuera mästaren alldeles som Zolas. Också användandet av uttrycket idealism och reflexionen, att den har goda konjunkturer i Sverige, tyder på att Strindberg anser rörelsen ämna profitera av det konservativa motståndet mot naturalismen.[1]

Om sålunda Heidenstams och Levertins uppträdande avkylt Strindbergs litterära revoltplaner och fördröjt hans symbolistiska genombrott, då han naturligtvis minst av allt ville riskera att bli stämplad som eftersägare

[1] Han frågar också längre fram i brevet: »Är det avundsvärdare bli Wirsén än Zolas elev!»

till två yngre författare, så finnas dock även andra orsaker till hans kvardröjande vid en naturalism, som han numera ej trodde på. Det är ju alldeles sant, att hans senaste dramer i Tyskland firats såsom naturalismens första storstilade verk på detta område, och han var angelägen om att förvärva sig samma plats inom romandiktningen genom sin alltsedan våren 1889 planerade I Havsbandet. Också hans vid denna tid ytterst intensivt bedrivna naturvetenskapliga studier ha medverkat till att ge denna roman en mycket större likhet med den Zolaska experimentella romanen än någon av hans föregående. Strindberg har ju här valt samma tillvägagångssätt som Zola själv sedermera i Le Docteur Pascal, att göra experimentatorn själv till sin romans hjälte. Det är han, som förkunnar de vetenskapliga teorierna för fiske och ger undervisning i tånggödsling efter engelskt mönster. Genom hans sjökikare få vi beskåda havsdjupen och undfägnas med långa beskrivningar av alger och fiskar, liksom han för sin älskade analyserar de olika moment som ingå i vågornas brus. Allt det friska och omedelbara i den tidigare Strindbergska naturskildringen är här ersatt med Zolask kvasivetenskaplighet och oändliga uppräkningar. Att det hela till sist löper ut i det excentriska och fantastiska, hindrar ej att boken planlagts som en »vetenskaplig» roman och att Strindberg bedrivit ivriga, men något flyktiga studier i biologi och geologi för att få allting vetenskapligt exakt. Det är just Zolas arbetsmetod, som han begagnat sig av.

Jag har varit nödgad till denna framställning av

Strindbergs principiella och praktiska litterära ståndpunkt för att göra begripligt, varför hans dramatik under hemkomståren ej fortsätter den frigörelse från naturalismen, vartill man kunde märka symtom i hans produktion från den sista Danmarksvistelsen. Att den betecknar en litterär avmattning är fullt förklarligt av den depression, i vilken Strindberg befann sig under dessa år. Hans redan förut klena ekonomiska ställning hade ytterligare försämrats; i ett brev till Geijerstam berättar han, att han är »fullsuten med obetalda räkningar» och att han måste »umgås med komprometterande folk, postera i gränder och gathörn, utanför pantlånekontor och procentare». Ännu mer pinades han av den långvariga skilsmässoprocessen med hustrun, som först fick sin avslutning genom dom i januari 1891. Redan vid avresan från Danmark hade brytningen dem emellan varit ohjälplig, och ehuru de i Sverige tidvis hade gemensamt hem eller bodde på samma plats i skilda bostäder, var Strindbergs hat till henne i oavbrutet stigande. Sedan skilsmässan väl kommit till stånd, började han att lika frenetiskt sakna hemlivet. Han skriver i oktober 1891 till Richard Bergh, att han »vantrivs ända till självmord, åter nedsjunken till ungkarlens vindskammare och källarens matsedel» och saknar hem, maka och barn. Särskilt är det längtan till barnen, som oavbrutet upptager honom under dessa år. Han gör alla ansträngningar för att få råka dem och fasthåller i det längsta hoppet att domstolen skall tillerkänna honom dem. Då utslaget går i motsatt riktning, blir han fullkomligt förtvivlad.

Det är också närmast med tanken på att genom en scenframgång i stil med Lycko-Pers förtjäna underhåll åt barnen, som Strindberg sätter sig ner att skriva Himmelrikets nycklar. »Mina barn äro numera min fixa idé», skriver han i oktober 1891 till Mörner (a. a. s. 76), »och för dem skriver jag en sagopjäs åt Nordquist just nu.»

Han hade för övrigt redan i mer än ett års tid hållit på med detta drama, som han för första gången antyder i ett brev till Geijerstam av den 9 juli 1890. Också här sättes det i samband med barnen: »Levande ett fullkomligt skenliv i mitt fingerade arbete och i mina barns lilla liv, är jag för övrigt en fullkomligt omöjlig sällskapsperson. Disharmonier utan lösning tvinga mig arbeta ut ett enda nytt själv, som i inbillningen kan gå ut ur berget, där jag är intagen och som jag icke vågar eller vill lämna, ty man lär sig älska sitt helvete också.» Dessa gåtfulla ord äro den enda egentliga kommentar, som vi äga till det ytterst svårfattliga verket, vilket tyckes ha blivit färdigt på nyåret 1892 och utgavs i april samma år. Det är tydligt, att Strindberg emot sin vana arbetat på det stötvis, utan klar plan och utan sammanhängande inspiration. Han var också under utarbetandet ganska tveksam om dess värde. I ett brev till Bergh av den 27 sept. 1891 skriver han, att han är »glad i det stundtals, men stämningen låter ej befalla sig fram och det väcker så många pinsamma minnen». I själva verket har Strindberg här i dramatisk form gjort en återblick på det sista decenniet av sitt liv, men han har begagnat en så pass bizarr sagodräkt, att det är

mycket svårt att genomgående skönja den bakomliggande verkligheten, vilken tydligen i hög grad bestämt stycket.

Den egentliga fabeln, som endast med möda sammanhåller dramat, är följande. Huvudpersonen i stycket, smeden, blir av den ålderdomsskröplige Sankte Per anmodad att förfärdiga en nyckel till himmelrikets portar; den gamle har nämligen slarvat bort nyckeln. Det gäller alltså att komma till himmelrikets port, och för det ändamålet föres smeden av doktor Allvetande[1] ut på en mängd irrfärder, får genomgå flera förvandlingar o. s. v., dock utan att finna himmelriket. Doktor Allvetande förkunnar honom till sist styckets sensmoral, att han får försöka att bygga sig ett eget. Man har ett intryck av att denna intrig hopfabulerats för ett stycke av gladare läggning, ty Himmelrikets nycklar visar ej alls, hur smeden lär sig att bygga sig ett eget himmelrike, utan tvärtom hur han i alla livsställningar och på alla orter skapar sig helveten. Smeden, som är en replik av Lycko-Per, en felfinnare, som »är missnöjd, finner allting dåligt», genomskådar visserligen alla illusioners bräcklighet, men blir ej mer tröstad för det. Doktorn säger om honom på ett ställe (s. 140), att han är

tillsvidare en pilt
om fyrtio år; med malm och slagg i blandning
så lättrörd som ett barn, till sorg och glädje lika snar!

Hur ypperligt är ej Strindbergs oroliga och oförbätterliga temperament givet i de raderna. Det är Lycko-Per, som trots alla föresatser ej har kunnat lära

[1] Dennes namn är hämtat ur en svensk folkbok.

sig att taga det onda med det goda och som varje ögonblick är färdig att ge spelet förlorat.

Det hela börjar i smedens stuga. Inledningsscenen, som tillhör styckets vackraste, visar oss smeden framför tre små tomma barnsängar med barnkläder överallt i hörnen. Barnen ha dött, medan han varit borta, och för doktorn, som förgäves sökt rädda dem från döden, skildrar han sin saknad efter dem. Strindberg har här givit uttryck åt sina egna känslor av saknad efter barnen och i skildringen av dem till och med delvis bevarat dopnamnen. För att trösta honom, vill doktorn föra ut honom i stora vida världen;. de råka Sankte Per och draga i hans sällskap ut att söka himmelrikets port.

Det är tydligt, att de följande scenerna allegoriskt framställa olika faser i Strindbergs liv och författarverksamhet. Det sceneri, där Narcissus speglar sig i Oreadernas tjärn och ständigt får sin bild grumlad av den smutsige Thersites, som ackompanjeras av grodorna, måste väl syfta på Giftasperioden, om man utgår från Hedéns uppgift (a. a. s. 224), att Thersites lär föreställa Sigurd. Den tyckes ju också bestyrkas av den karakteristik av sin vedersakare och imitatör, som Strindberg ger i Kvarstadsresan (Likt och Olikt II s. 464 f.). Narcissus, som ej låter dåra sig av nymfen Eko utan skådar sin bild i vattenspegeln för att vinna mer självkännedom och därmed mer visdom, skulle alltså vara en inkarnation av Giftastidens kvinnoföraktande Strindberg.

Något lättare att tolka synes mig den andra akten vara, där smeden får assistera vid Romeo och Julias

silverbröllop, vid vilket allahanda litterära celebriteter, Hamlet och Ofelia, Othello och Desdemona, riddar Blåskägg och hans hustru m. fl., äro närvarande som bröllopsgäster. Här alluderar Strindberg antagligen på den återuppståndelse av romantiken, varom Pepitas bröllop siade. Författaren får här en ny inkarnation, Don Quixote, som blivit mäkta fet och släppt alla »ideal». »O, jag är så djävulskt klok!» Han håller ett tal till bröllopsgästerna, där han varnar dem för att komma med några illusioner. Men det leder blott till att han betraktas som galen, och han replikerar bittert: »Ja, säg det! När han trodde på väderkvarnar, lagårdspigor, stickbäcken, obetalta räkningar och skinkmärrar, då var han galen! Och när han inte trodde på lagårdspigor, stickbäcken och väderkvarnar, så var han också galen!» (s. 151). Man beskyller honom för att ha förlorat idealen, och han frågar: »Idealen! I vilket kapitel och vilken vers av den heliga skrift står ordet ideal nämnt?» Det är Strindbergs egen situation, sådan han såg den. Det unga Sverige hade en gång funnit honom för idealistisk och romantisk och fann honom nu för naturalistisk. Syftningen på de sista litterära evenemangen framgår tydligast av samtalet mellan Don Quixote och Sancho Panza. Realisten Sancho, som blivit mager som en jockey, har lyssnat till riddarens lärdomar under dennes idealistiska tid, och han har fått illusioner. Han inser nu det fördelaktiga i att »skarva», där sanningen tar slut, och han tänker sig möjligheten att Don Quixote en gång skulle kunna »råka i äventyret att få sadla en häst en gång, min häst till och

med» (s. 156). Och Don Quixote, som nu inser, att han fostrat ormyngel vid sin barm, erkänner, att han nog kan komma i den situationen att nödgas sadla Sanchos häst, »men ser du, att stjäla din havre, det skulle jag aldrig göra».

Det sista utgör ju en skickligt dold beskyllning mot Pepitaförfattarne,[1] som Strindberg utan någon hänsynsfull omklädnad skulle återupptaga, då han i Tal till svenska nationen behandlade »Pepitaattentatet». För tillfället var han ej angelägen om någon strid — »låt oss bli vänner», slutar Don Quixote med att säga till Sancho — och det var honom därför ej emot, att publiken ej kunde riktigt tolka hans andemening.

Att tredje aktens skildring av hur smeden blivit Hobergsgubben, som jättelik och obarmhärtig förkrossar de små dvärgarna, åsyftar Strindbergs Nietzscheanska period, torde däremot knappast någon samtida läsare ha undgått att uppfatta. Det är ju fullkomligt samma fraser Hobergsgubben för på tungan som Strindbergs tidigare heroer. Han slår ihjäl »de små» därför att de undergräva hans ställning som jätte, och han försvarar sig med orden: »Annars hade de dödat mig och nödvärn är tillåtet» (s. 169). Det förvånande är blott att Strindberg efter detta gyckel med sin Nietzscheanska blodtörst faktiskt behåller sin beundran för samma mandomsideal och i sitt nästa drama Debet och Kredit utrustar sin hjälte med alldeles samma vokabulär.

[1] I handskriften säger Don Quixote rent ut, att Sancho stulit hans havre och nu invaggar sig i illusionen, att han kan lura honom. Detta ströks av Strindberg själv.

Emellertid känner sig smeden isolerad som jätte (s. 180):

> Hur kusligt dock att sitta här och vara stor,
> då ingen vill med jätten vara samman.

Det är samma känsla av isolering och bergtagenhet, som Strindberg givit uttryck åt i det ovan citerade brevet till Geijerstam. Och doktorn besluter nu, att han till straff för att han varit missnöjd och funnit allting dåligt skall föras till Schlaraffenland, där allt är fullkomligt. I detta av sirapsbäckar genomflutna land, där befolkningen ligger på rygg sovande och stekta sparvar flyga i munnen, har Strindberg skildrat Sverige, sådant han fann det vid sin hemkomst. Man kan som kommentar läsa den efter hemkomsten skrivna femte Sömngångarnatten, där Strindberg satiriskt skildrat hur ståtligt gamla Stockholm blivit med nya miljardhus i berlinstil, telefoner, järnvägsbroar, elevatorer och pickelhuvor. Denna Schlaraffenland-episod erinrar också något om det kapitel i Candide, då hjälten och hans följeslagare komma till lyckolandet Eldorado, men ej kunna härda ut i all denna fullkomlighet.[1] Också resenärerna i Himmelrikets nycklar finna förträffligheten i Schlaraffenland fullkomligt olidlig. »O, det är så fullkomligt så att man kan bli galen», utropar Sancho Panza (s. 185). »En hagelskur, ett åskslag, några översvämningar skulle sätta litet liv i detta sovande folk! — En trög nation,

[1] I sin omkring år 1889 för Verdandis småskriftserie skrivna artikel om Voltaire har Strindberg särskilt prisat Candide (Likt och Olikt II s. 267).

full av liggsår — och magkatarrer.» Och efter att ha fått varit med om ett av sysslolöshet uppkommet uppror, styra de kosan till Rom, och vi återfinna dem i sista akten i Peterskyrkan. De finna sig emellertid ej synnerligen väl där, och då de be påven om nycklarna till himmelriket, låter han sina sbirrer driva ut dem. Vemodigt konstaterar Sankte Per att han aldrig varit så långt från himlen som där. Episoden är antagligen insatt för att fritaga Strindberg för befarade misstankar för katolska sympatier; han hade i I Havsbandet förklarat katolicismen överlägsen lutheranismen. Emellertid märkes dock i dramat en viss leda vid den dogmatiska ateism, som Strindberg förut proklamerat. Han låter smeden säga, att »ingen lider mer än den, som på ingenting tror, och ändå är han längst från korset» (s. 206).

Nu uppmanar doktorn smeden att upphöra med att lägga sitt kors på andras ryggar: »Stig upp och bär ditt eget fram till slutet» (s. 210). Och som en sista lärdom får han besöka ruinerna av Babels torn, där han får se de förmätna himlastormare, besläktade med honom själv, som fått ett sorgligt öde: Ikarus, Prometheus, den med Gud kämpande Jakob. Och det hela slutar med att han — något oförmedlat — återser sina barn.

Jag har under mitt referat av dramat — som måst göras utförligt, då det utan kommentar ej är begripligt — lämnat åsido de genom hela dramat återkommande scener, som skildra smedens förhållande till sin älskarinna. De tillhöra dock dramats lyriskt vackraste och psykologiskt intressantaste partier.

Älskarinnan kommer barhuvad in på scenen, klagande över att nyss ha blivit plundrad av rövare, och smeden tar ridderligt hennes parti. Förgäves söker hon varna honom för att förälska sig i henne. Han vet ej hur fattig och betryckt hon är, hur sjuk och hur ondsint. Smeden är som förtrollad av henne (s. 144):

Sen jag ditt anlet en gång sett,
dess skönhet kan jag aldrig, aldrig glömma,
och minnet av det skulle som en mask
jag över ålderns skråpuk lägga.
Om också pesten satte sina svarta märken,
om elden svedde dina vita kinder,
om d.na ögon värkte ut till bölder,
jag såg det ej.

Och då nu älskarinnan lyfter sin mask och visar en spetälsks härjade drag, står smeden blott ett ögonblick försagd (s. 145):

Jag sörjer som i snöig vinter
man sörjer sommarns vissna blommor!
Men sorg är kärleks snö,
och under snön det driver rosor!
Jag älskar dig som nyss,
nej, varmare!
Jag älskar dig som minnet
av den jag älskat! Älskade,
tag här som underpant min första kyss.

Sedermera får han veta, att hon därtill varit spinnhushjon, ehuru hon sagt sig vara tadelfri. Men han fortsätter att bära sin boja, välsignar den till och med, »ty kärleks smärta — lär räcka längre än dess

fröjd» (s. 154). Men då han tronar i sin storhet som Hobergsgubben, vill han imponera på henne, och då detta ej lyckas, förvandlas hans kärlek ögonblickligen i hat, och han begraver henne i en ruin av rasande klippor för att nästa ögonblick sakna henne bittert och skildra henne som ett ideal av godhet och dygder. Doktorn säger nyktert (s. 184):

Så synes det dig nu, när hon är död,
men komme hon igen, det läte annat.

Han lovar emellertid bot och bättring, om han återfår henne. I nästa akt återfinna vi dem såsom kung och drottning i Schlaraffenland, utbytande ljuva, smekande repliker. Men kungen råkar fälla ett par häftiga ord, drottningen replikerar: »Vilket språk! vilken ton!» Varpå kungen med äkta Strindbergskt tonfall genmäler: »Du vill kanske erinra mig om min ringa härkomst, om att jag varit smed, men då skall jag påminna dig vem du varit. Vem du är! (Retar upp sig) Slinka, slyna!» — »Det var så du älskade mig», ropar drottningen och dör (s. 196). På nytt ångrar sig smeden, men nu svarar läkaren: »Vet du, smed, jag tror det är bäst att hon är borta, för då tycker du mest om henne. Och änglar bli vi först, när vi äro döda!» Och smeden svarar: »Ja det är nog så det! Men bara hon kom igen en gång till, skulle jag nog försöka hålla mig!» (s. 198). Men nu är doktorn obeveklig.

Det är ytterst sällsynt att finna Strindberg på detta sätt taga sitt förhållande till kvinnan med självironi, och att han denna gång lyckats, beror dels på att han om-

klätt verkligheten till oigenkännlighet, dels på att han från början gjort älskarinnan till ett spetälskt och lögnaktigt spinnhushjon och alltså ej har något mer att tillägga till hennes skuldkonto. Han kan därför unna sig ett godmodigt skämt med sina egna svagheter, sitt ständiga vacklande mellan kärlek och hat, sin oförmåga att hålla sina lynnesutbrott och sin misstänksamhet i tygeln och på samma gång sin känsla av hjälplöshet och saknad efter varje brytning med hustrun. Man erinrar sig vid läsningen av kärleksscenerna i Himmelrikets nycklar några rader i ett brev till Ossian Ekbohrn, skrivet kort efter hemkomsten (11 maj 1889. K. B.): »Jag har — notandum — skrivit två brev om dagen till fru Strindberg. I det ena bett henne resa åt helvete, i det andra komma till Runmarö. Nå! Vad mer! Växlande sinnesstämningar mellan hat och kärlek är icke vansinne. Fastän det kan vara roligt för åsninnors fålar att få inbilla sig det och lägga fram brev som brackbevisning. Ty brackan är bara mäktig en känsla i taget!»

Annars är just bristen på humor det mest påfallande i Himmelrikets nycklar. En stor del av scenerna äro ju komiskt lagda, och uppslagen förefalla tacksamma, men Strindberg har tydligen ej kunnat komma i humör för att utföra dem. I det hela lider dramat, som ej kan frånkännas en viss storslagenhet i anläggningen, av en påtaglig splittring i utförandet. Man märker, hur svårt det är för Strindberg att tygla sin självsvåldiga fantasi, som allt som oftast river sönder den förut utstakade planen och kastar in scener och effekter, vilka från början ej voro avsedda. Skrivet med

långa uppehåll, saknar också Himmelrikets nycklar den dramatiska nerv, som så sällan felas i Strindbergs dramer.

Till gengäld är stycket ett psykologiskt dokument av stort intresse. Det visar tydligt, hur långt Strindbergs andliga bankrutt redan framskridit kort efter hemkomsten. Då han i förordet till Författaren skall karakterisera Himmelrikets nycklar gör han det med orden: »Mörker, sorg, förtvivlan, absolut skepsis.» Redan nu fann han tydligen hela sin föregående strävan lönlös, redan nu var han utled vid allt det proberande med åsikter och ideal, som varit betecknande för 1880-talet och som han själv varit den mest typiska exponenten för. Han fördömer himlastormandet i Himmelrikets nycklar, och på samma gång är det tydligt, att han ej anser sig ha förmåga att bygga upp och är trött på att ständigt riva ned. Under de år han var sysselsatt med dramat funderade han också allvarligt på att söka sig vad han kallar en reträttplats. Närmast spekulerar han på en fyrmästarplats ute i skärgården, men var också beredd att nöja sig med en anställning i bokhandel eller förlag och säger sig även ha försökt få plats som handelsresande.

Dessemellan sysslade han oförtrutet med planer på upprättandet av en försöksteater, medveten om att detta vore det enda sättet för honom att få upp sin naturalistiska dramatik på svensk scen. Redan året efter hemkomsten planerade han en dylik i Stockholm tillsammans med Geijerstam. Den skulle arbeta med både danska och svenska skådespelarkrafter och

väl närmast vara en avläggare till försöksteatern i Köpenhamn. Under hösten 1891 tyckas dessa planer att döma av brev till Richard Bergh ha tagit fastare form; Strindberg ligger nu i underhandlingar om förhyrande av lokal i Djursholms restaurang och påräknar som medarbetare Geijerstam och Fallström, vilkas fruar skulle bli skådespelerskor i truppen. Också denna plan förföll, men medförde att Strindberg åter började skriva naturalistisk dramatik i enaktsform, avsedd för en mindre trupp och för förenklade scenförhållanden i Théâtre-Libres stil. Så tillkommo under våren 1892 Debet och Kredit, Första varningen, Inför Döden, Moderskärlek, Leka med elden och Bandet. »Ur det cyniska livet» kallar dem Strindberg i sin karakteristik i förordet till Författaren, och gemensamt för dem alla är också det brutala i ämnesval och oftast även i behandling. Det är Strindbergs egna livserfarenheter, som lämnat stoff åt dem; i fyra av dramerna förekommer han — ibland ej ens maskerad — under namnet Axel, i det femte omnämnes han, och det sjätte, Inför Döden, som spelar i utländsk miljö, har också hämtat element ur Strindbergs egen äktenskapssaga.

* *
*

Debet och Kredit, som tillika med Första varningen var färdigt i april 1892, då det hembjöds Dramatiska teatern, har tagit uppslaget från Vegaexpeditionens hemkomst. Upptäcktsresanden Axel, som just vänt tillbaka från Afrika med fyra ordnar och firas

med fest på slottet och illumination i hela staden, torde säkerligen vara identisk med en av Strindbergs intimaste ungdomsvänner, som deltog i denna expedition. Man kan som jämförelse läsa Triumfatorn och narren i Sagor, där hans hemkomst också skildras. Men dramat har dessutom tagit färg av Strindbergs egna upplevelser vid återkomsten från Danmark.

Han hade kommit hem efter sex års utlandsvistelse med ett skimmer av världsberömdhet kring sig och var synnerligen eftersökt i sällskapslivet. Men på samma gång voro hans affärer mer i olag än någonsin. I ett brev till Geijerstam klagar han över att han bragt båda sina bröder på obestånd, plundrat barnjungfruns sparbanksbok och ej ens kan betala barnens skolgång. Strindberg hade ju alltid en egendomlig uppfattning av de tjänster, som gjordes honom, särskilt sådana av pekuniär art. Han tog för givet att de föranleddes av rent egoistiska syften, i hopp om att han skulle göra återtjänster genom att låta vederbörande åka med på sin triumfvagn, och oftast lyckades han räkna ut, att det var han, som givit mest, och att hans påstådda fordringsägare egentligen voro hans gäldenärer, vilket föranledde honom att på ett synnerligen brutalt sätt »korsa reverserna».

Det är denna procedur vi få bevittna i Debet och Kredit. Axel uppsökes vid sin hemkomst av sin bror och svägerska, vilka han satt på obestånd, av sin numera förfallne studentkamrat Lindgren, vilken gett honom pengar till examensstudier och bekostat tryckningen av hans disputation, av sin fästmö, som under hans bortovaro varit halvt förlovad med en frireligiös,

och av en f. d. älskarinna. Alla ha nu anspråk på återtjänster, begära borgen på lån och räkna även på att Axel skall presentera dem för sina förnäma bekanta och skaffa dem inträdeskort till de fester, där han skall firas. Förvånansvärt snabbt, mycket snabbare än läsaren, inser Axel, att han är föremål för utpressning och att den hjälp man givit honom egentligen varit av föga värde och förestavad av själviska motiv. I överensstämmelse därmed mottager han dem ytterst brutalt, ber dem vänta i sitt yttre rum, och då de till sist tränga sig in i hans sovkammare, finna de, att han rymt fältet. Han har kvarlämnat sin förlovningsring åt fästmön, åt Lindgren hans revers utan borgensunderskrift och till sin bror och svägerska en växel på det belopp han lånat av dem — det sista av rent ädelmod, ty han har kommit underfund med att de bedragit honom på en flera gånger större summa. Och Lindgren uttalar pjäsens sens-moral, då han säger: »Tänk en sån karl i alla fall att reda ut trassliga affärer! Det förargar mig visserligen att jag lät lura mig, men jag tror, ta mig raggen, att jag skulle gjort på samma sätt. Kanske ni också? Va?» (s. 262). Det må förlåtas läsaren om han varken kan dela denna beundran för Axels sätt att reda upp trassliga affärer eller finna debet och kredit förhålla sig alldeles efter hans bokföring.

Emellertid utvecklar Axel själv i en tidigare scen med Lindgren, att denne ej alls skulle varit berättigad att handla som han. »Jag ägde uppfinningsförmåga och initiativ, men du ägde bara pengarna och relationerna. Jag kan därför gratuleras, att du inte åt upp

mig, och jag kan ursäktas, att jag åt dig, då jag icke hade annat val än att ätas eller äta!» (s. 243). Och då Lindgren kallar Axel »rovdjur», svarar denne: »Gnagare, som inte kunde höja dig till rovdjur!» Det är sålunda tydligt, att vi i Axel ha att se en övermänniska av samma art som hjältarne i Tschandala, Paria och I Havsbandet. Man kan blott beklaga, att dessa övermänniskor ha en så plebejisk känslovärld.

Den samtidigt med Debet och Kredit författade Första varningen var under titeln Första tanden antagen vid Dramatiska teatern på våren 1892 och rollerna voro utdelade, då stycket enligt Strindbergs egen uppgift i brev till Bonnier bojkottades av de spelande och ej kunde uppföras. Det är ju också ett synnerligen osmakligt stycke, men för den nutida läsaren har det ett visst psykologiskt intresse. Motivet är nämligen hämtat ur En dåres försvarstal (s. 345), där Strindberg skildrar den glädje, som det vållar honom, då hans hustru bryter sin första framtand, vilket för honom är en garanti för hennes kommande trohet. »Äntligen tillhör hon mig.» Och han konstaterar också med glädje, att hon i känslan av den annalkande åldern börjar »hedra» honom med sin svartsjuka.

I dramat har detta motiv, som i En dåres försvarstal tagits gravallvarligt, behandlats med en ansats till humor och självironi, som visserligen ej gör det aptitligare, men dock visar, att Strindberg på något tidsavstånd betraktade sin egen svartsjuka såsom en smula monoman. Den äkta mannen i dramat har pinats av svartsjuka mot sin hustru till den grad, att han, till och med då de vistas på en obebodd ö,

varit svartsjuk på gårdsdrängen. Och han sörjer över att hon ej åldras, så att han får behålla henne för sig själv: »Hur ofta har jag icke önskat att du redan vore gammal och ful, att du fått kopporna, förlorat tänderna bara för att jag skulle få behålla dig för mig själv och se ett slut på denna oro, som aldrig överger mig» (s. 375). Han har rymt sex gånger från henne, men återvänt och tänker nu försöka rymma den sjunde. Om frun blott kunde bli svartsjuk på honom, tror han, att det hela skulle bli lyckligt. Just då han håller på att packa, inträffar emellertid det åtrådda. Han blir föremål för kärleksdeklarationer både från värdinnan på stället och hennes — synnerligen orimligt skildrade — femtonåriga dotter. Frun, som just bitit sönder en framtand, blir svartsjuk, och mannen besluter att ej överge henne utan tillsammans med henne resa till närmaste stad och skaffa en guldtand. Men då frun frågar honom, om han nu är lugn för hennes trohet, svarar han skeptiskt: »Ja, — i åtta dagar.» Det hela är tänkt som en komedi, och andemeningen skall tydligen vara, att svartsjukan är oundgänglig för kärleken och att ett äktenskaps charm ligger i den ständiga oro för att förlora varandra, vari det håller makarna. Vi skola återfinna samma motiv mer lyckligt utfört i Leka med elden.



Styckets öde vid Dramatiska teatern tyckes ha givit Strindberg själv en hälsosam »första varning», ty i sina följande dramer har han hållit sig på en betyd-

ligt högre konstnärlig nivå. Så redan i det korta sorgespelet Inför Döden, som visserligen är brutalt och grellt i färgläggningen, men onekligen gripande. Närmast erinrar det om Tolstojs dramer. Det skildrar ju, hur en stackars pensionatsägare i Schweiz, som livet igenom varit sin egoistiska hustrus korsdragare, på ålderdomen utsuges och misshandlas av sina otacksamma och lata döttrar. För att undkomma sitt elände och samtidigt säkerställa deras framtid har han anlagt mordbrand i den brandförsäkrade pensionatsbyggnaden och själv tagit gift, och dramat slutar med att han dör inne på scenen, samtidigt med att röken börjar tränga in och brandklockan klämtar.

Det är familjeförsörjarens tragedi, sådan vi känna igen den från Giftasnovellerna, och den påtagliga likheten med Kung Lear beror på att Strindberg redan i det schweiziska pensionat, där han började författa Giftas, tyckte sig ha skådat ett modernt motstycke till kung Lear, som han beskrivit i Tjänstekvinnans son (IV s. 220 f.): »Där satt Kung Lear med sin dotter, det var hemskt. Han var över sextio år, hade haft åtta barn, varav sex döttrar, som han i sin rikedoms dagar låtit styra sitt hus och förmodligen sin ekonomi. Nu var han fattig, hade intet, och alla hade övergivit honom, alla utom en dotter, som ärvt en liten förmögenhet av en moster.» Och Strindberg skildrar sedan, hur denna dotter går runt och beklagar sig över sitt hårda öde och önskar livet ur sin far, anklagar honom för att ej ha fått lära något och fördömer männen, som hålla sina döttrar i slaveri. Vi ha i denna episod förklaringen till att

handlingen placerats i ett pensionat i Schweiz och till att en av döttrarna i dramat bistår fadern, ehuru med knot och klagomål. Att skulden till döttrarnas uppförande ligger i moderns uppfostran av dem, har Strindberg tilldiktat ur egen fatabur. Det var ju en fast trosdogm hos honom, att alla fel hos barnen berodde på modern, och till och med i Shakespeares Kung Lear ville han inläsa en dylik förklaring, såsom man kan se av den högst originella uppsatsen »Kung Lears hustru» i Blå boken (II s. 756). Där härledas alla Lears olyckor från denna för Shakespeare okända person, som bedragit den gamle kungen och givit döttrarna deras dåliga egenskaper i mödernearv.

Att det är sitt eget öde Strindberg tänker på, då han låter den schweiziske pensionatsvärden skildra sitt äktenskapsmartyrium, hur han släpat för hustrun, som förtalat honom för barnen, ligger ju i öppen dag. Hans brev från denna tid visa, att det var hans ständiga ängslan, att hustrun genom sitt hat skulle göra barnen främmande för honom. En del detaljer kan man också här känna igen från En dåres försvarstal.

* * *

Nästa drama, Moderskärlek, som skrivits kort därpå, varierar samma tema och är tydligen närmast avsett som en pendang till Inför Döden, i det att vi här, såsom en motsats till faderns uppoffrande kärlek till sina barn, få se en mor, som av rent egoistiska skäl fördärvar sin dotters bana och hindrar henne från att komma i kontakt med sin far, vilken hon

hos barnet på bästa sätt söker nedsvärta. För den, som genom Strindbergs brev från och efter skilsmässotiden känner hans dåvarande uppfattning av sin hustru och hennes försök att »utrota» honom hos barnen, är det kanske svårt att göra full rättvisa åt detta ytterst anslående lilla stycke, som naturligtvis också bygger på inspiration från annat håll. Motsatsen mellan en åldrad demimondedam och hennes oskyldiga unga dotter är ju ett av favoritmotiven i det andra kejsardömets franska drama och skulle ju i mer originell form — ett par år efter Strindbergs drama — upptagas av Shaw i Mrs Warrens profession. Också de fyra kvinnofigurerna — stycket har ingen manlig roll — skilja sig rätt mycket från Strindbergs vanliga maner och påminna snarast om fransk penselföring. Särskilt gäller detta den för Strindberg ovanligt diskreta konst, varmed det moraliska förfall och den obildning tecknats, i vilken modern och hennes oskiljaktiga följeslagerska, den tarvliga teaterkläderskan, »moster Augusta» befinner sig, liksom också de mjuka pastellfärger, med vilka den tjuguåriga dottern framställts. Däremot avviker stycket på ett ytterst förmånligt sätt från den franska komedien genom den måttfullhet, varmed konflikten behandlats. Det kommer ej till några stormiga uppträden mellan mor och dotter med fruktansvärda avslöjanden och avsked för livet. Av kärlek till modern avstår dottern utan deklamationer från de förhoppningar om en vacker och ljus framtid, som hennes halvsyster förespeglar henne, om hon vill följa henne till fadern. Hon inser för övrigt, att hon med sin uppfostran och sina barndomsminnen

ej passar i den förnäma miljö, där man vill omplantera henne. Och dramat slutar med att hon resignerat sätter sig ned att spela kort med modern och »moster Augusta»: »Jag kan ju inte ta ner murarne, som ni behövt så många år för att bygga.» (s. 289).

* * *

Ännu tydligare än i Moderskärlek framträder den franska komeditekniken i Leka med elden, som skrivits något senare, men antagligen också på våren 1892 och i varje fall före Strindbergs avresa till Tyskland. Redan titeln har något av franskt proverb; man tänker närmast på Mussets On ne badine pas avec l'amour. Ty den eld, som man leker med i det Strindbergska stycket, är naturligtvis kärleken, och Axel, Strindbergs alter ego i pjäsen, uttrycker dess tes, då han säger: »Ja, det leks med tändstickor, jaktknivar och dynamitpatroner! Jag tycker det är hemskt» (s. 435). Det är en rent fransk symmetri i personuppsättningen: det äkta paret, svärföräldrarna, den för hustrun farlige vännen och den för mannen frestande kvinnliga kusinen. I alla de andra samtida dramerna kan man märka en strävan till reduktion av personalen; ännu i Moderskärlek håller Strindberg en av huvudpersonerna, flickans fader, utanför scenen. Här har Strindberg infört fullkomligt onödiga figurer, endast för att få nöjet att teckna lustiga typer. Ty det är välgjorda typer i fransk stil, snarare än karaktärer, som möta oss i dramat. Också tesen i dramat är äkta fransk: det är svartsjukan, som sätter liv i

en svalnande kärlek, och det är den förbjudna frukten, som lockar, just därför att den är förbjuden. Och framför allt, detta stycke har i strid mot Strindbergs teorier en fullkomligt utarbetad teaterintrig, tillspetsad och orimlig alldeles som de franska. Av ren sysslolöshet ha de båda makarna inlåtit sig i kurtis på var sitt håll, men under det att mannens flirt med kusinen Adèle förblir en oskyldig fjärilslek, flammar svärmeriet mellan hustrun och den eldfängde Axel hastigt upp till en farlig låga. Den släckes emellertid lika hastigt som den uppkommit, därigenom att den äkta mannen, en burschikos målare, tar deras patetiska bekännelse med orubblig jovialitet: »Vi måste komma till ett hastigt avgörande, för det ringer till frukost om några minuter. Jag ser, att er kärlek icke kan övervinnas, vilket däremot min skulle kunna med någon ansträngning.» »Därför», säger han till Axel, »avgår jag, men icke förrän jag har garantier att du gifter dig med henne» (s. 456). Varpå han lugnt avlägsnar sig för att lämna de båda älskande fem minuter att betänka sitt beslut. Hans strategi lyckas fullkomligt. Axel finner situationen löjlig och har ingen lust att efter nyss genomgången skilsmässa på nytt ikläda sig det äktenskapliga oket. För hustrun har hela romantiken i förhållandet upphört, sedan det så hastigt fått sken av att vara legaliserat, och efter ett par förargade repliker skiljas de som fiender.

Man kan inte undgå att märka likheten mellan denna upplösning och Sardous populära Divorçons, som Strindberg sedan gammalt kände till.[1] Också

[1] Han rekommenderar den till läsning i Giftas II s. 368.

där lyckas ju den äkta mannen att göra slut på det gryende kärleksförhållandet mellan sin hustru och Adhémar genom samma taktik, att ögonblickligen låtsa sig gå in på skilsmässa. Han gör allt för att underlätta de tvås giftermål och fordrar endast, att Adhémar skall göra henne lycklig. Resultatet blir ungefär detsamma som i Leka med elden. Hela charmen i det otillåtna svärmeriet dunstar bort i samma ögonblick, som de två älskande betrakta sig som blivande makar. Adhémar blir stel, frun finner honom löjlig, och slutet är som bekant, att den äkta mannen triumferar och frun kör Adhémar på porten.

Både hos Sardou och Strindberg är denna intrig ungefär lika psykologiskt orimlig. Men hos Strindberg blir denna orimlighet dock mindre påfallande genom den ytterligt raska takten. Såsom enda rest av sitt naturalistiska program har han nämligen fasthållit enaktsformen och begränsningen av omfånget till en »quart-d'heure». Därför verkar det hela ifrån början som en tillfälligheternas lek. Ett ögonblick kastar de båda älskande i famnen på varandra, och det behöves ej längre tid för att skilja dem åt. Stycket börjar kort före frukosten, och det hela slutar med att man går till bords — denna gång utan Axel. »Bjud min hustru armen, så tar jag Adèle», säger målaren till sin far, men denne svarar spetsigt: »Nej tack, du skall ha Kerstin för dig själv» (s. 460). Man har ett intryck av att den erotiska karusellen när som helst kan börja igen.

Också dialogen har ett franskt drag över sig. Spirituella och välformade repliker korsa varandra, utan

att man alltför mycket tänker på rimligheten av att de kunnat yttras i respektive situationer. Strindberg, som i Fröken Julie bemödat sig om att låta orden dölja tankarna, har nu en benägenhet för att låta personerna blotta sitt själsliv på det mest förvånande oblyga sätt. Man kan som exempel taga den passage, där hustrun för Axel biktar sin blaserade trötthet vid »detta monotona livet, utan arbete, utan sinnesrörelser, utan att det händer något». »Vet ni, jag är så grym ibland, så att jag önskar mig en stor sorg; att det kom en farsot, en eldsvåda — viskar — att mitt barn dog! — Att jag dog själv!» (s. 433). Fröken Julies diktare skulle med helt andra medel ha kunnat få fram den unga fruns blaserade koketteri med den stora sorgen.

Det finnes till och med i stycket fullkomligt franska resonörsrepliker, som med retorisk abandong slungas ut över rampen mot åskådarna. Tag som exempel kusinens långa tirad i den sjunde scenen: »Ja, det är en underlig familj! Fadern sysslolös räntetagare sedan tio år; sonen sysslolös, född rentier. Man äter, man sover och avvaktar sin hädangång, på angenämaste sätt fördrivande tiden. Intet levnadsmål, ingen äregirighet, inga passioner, men mycket ur Salomos predikare. Har ni lagt märke till att det förekommer ett ord varannan timme här i huset: 'Det är en dålig människa!' serveras som bröd till allting.» (s. 425). Strindberg har själv märkt, att han gjort en Dumasreplik och söker förbättra saken genom att låta Axel genmäla: »Det är märkvärdigt vad ni talar väl.»

Men trots denna genomfört franska faktur är ändå

stycket så oefterhärmligt Strindbergskt, att man skulle kunna känna igen det såsom hans, på vilket språk man än mötte det. Bakom den lekfulla intrigen varsna vi hela tiden hans mörka livssyn, och mitt i den svarvade och eleganta konversationen skära Axels knivskarpa och beska repliker in. Därför verkar också dramat trots sitt lyckliga komedislut brutalt och beklämmande. Man känner, att man fått vara med om en moralisk avrättning i salongsmässiga former.

Strindberg kunde ej få någon förläggare eller någon teater i Sverige att acceptera stycket, därför att modellerna till den familj, som han skildrat, voro så lättigenkännliga, och dramat kom därför först att tryckas och spelas i Tyskland. Själv förklarade Strindberg i ett brev till Warburg från 1894, att han hämtat figurerna, men ej handlingen från familjen i fråga. I vad mån handlingen verkligen hämtats från denna familj, där Strindberg åtnjutit gästfrihet, är naturligtvis omöjligt att säga, då man kan taga för givet, att Strindbergs uppfattning av förhållandena ej överensstämt med de verkliga. Men vad man med säkerhet kan konstatera är att han vid diktandet av dramat erinrats om sin ställning som vän i huset i sin första hustrus familj. Så som han skildrar situationen i En dåres försvarstal, hade ju också där de båda makarna tröttnat på varandra; den äkta mannen hade börjat en kurtis med sin kusin, och Strindberg hade närmat sig frun, under skyddet av en föregiven kärlek till kusinen, alldeles som i dramat. Av de båda makarna betraktas han som en för deras samliv oundgänglig tredje man, och han känner sig alldeles som

Axel i Leka med elden försatt i den snöpliga rollen av »braständare». Det är därför Axel retar upp sig till en sådan indignation mot den i vårt tycke ganska oskyldiga och älskvärda målarfamiljen i pjäsen; det är därför han fäller så obehärskat cyniska repliker i sitt samtal med den söta frun. »Ja, när bromsarne sticks är det en lisa att få rulla sig i smutsen; det ger hård hud», säger han på ett ställe (s. 429) med ord, som sedermera gång på gång skola återkomma i hans dramer. Och då han på slutet tycker sig ha upptäckt den moraliska förslappning, som råder i den trevliga sommarvillan, fäller han en replik, som sedermera kommer att envist upprepas i hans dramatik: »Det är bestämt något, som ruttnar här under trossbottnarna!» (s. 435).

Denna fras kommer gengångaraktigt igen, därför att Strindbergs uppfattning av främmande familjelycka alltid oförändrat är densamma. Kärlek är för honom passion, vild och omotiverad passion, som lika omotiverat kan avlösas av hat. Då frun i dramat säger Axel, att hon och hennes man aldrig haft några svåra ledsamheter, rycker han till och svarar: »Nu var ni för uppriktig, fru Kerstin!... Ni sa att ni aldrig älskat er man.» För Axel, som just kommer från en upprivande skilsmässa, äro dessa ord fullt naturliga. Och de äro det också för Strindberg. Hans erotik skulle alltid bibehålla sitt mörka inslag av gräl, hat och frenetisk lidelse, och all mer lugn kärlek var han böjd att betrakta såsom flabb, jargong och feg resignation.

Leka med elden är intet betydande verk, och jag

har redan framhållit dess inkongruenta karaktär. Men det är gjort med en oförneklig virtuositet, kvickt och bitande, och i vår fattiga lustspelslitteratur intager det en given rangplats.

* * *

Det förekommer i Leka med elden ett psykologiskt mycket belysande replikskifte om Axels första äktenskap. Målarens unga fru frågar honom, om han älskat sin hustru, och han svarar: »Alldeles för mycket». Och då han på hennes fråga, varför de sedan hatat varandra, ej kan ge något svar, säger hon, att det dock måste finnas någon orsak. Vartill Axel genmäler: »Det trodde jag med, men så befanns det, att orsakerna voro följderna av vårt hat. Misshälligheterna vållade icke brytningen, utan när kärleken upphörde, började misshälligheterna. Därför ser ni äro de så kallade kärlekslösa äktenskapen de lyckliga.» (s. 430).

Naturligtvis kunde Strindberg ej bibehålla denna försonliga och förnuftiga syn på sitt äktenskap, då han i Bandet skulle skildra sin skilsmässotragedi. Men att han innerst erkände den såsom berättigad, framgår bäst av hans envisa vägran att låta trycka Bandet separerad från Leka med elden, ehuru han måste ha insett, att det förstnämnda dramat konstnärligt vägde betydligt tyngre och genom denna sin vägran fick vänta i fem år, innan de båda dramerna kommo ut i svensk upplaga. Tydligen ansåg han, att de på visst sätt kompletterade och korrigerade varandra.

I motsats till de tidigare behandlade dramerna fullföljer verkligen Bandet Strindbergs naturalistiska program. Det »fall» han här valt till ämne för sitt drama, sin egen skilsmässoprocess, är till och med så strikt naturalistiskt behandlat, att det hela ger intryck av ett verbalt protokoll över ett tingssammanträde, där skilsmässomålet ropas upp i raden av andra mål, och man erinrar sig vid läsningen Strindbergs förklaring under hans första naturalistiska period, att rättegångsreferatet vore den mest adekvata formen för den naturalistiska litteraturen och att den naturalistiske författaren borde övergå till att bli referent i stället för att konstruera hopfantiserade experiment. Dramat, som utomlands stundom betecknas som Strindbergs yppersta och kanske är det i yttre mening mest naturalistiska, har också givit uppslaget till en hel svit av efterföljare; bland de mest betydande nämner jag de dramer av Galsworthy, där rättsprocesser föras fram på scenen, såsom till exempel Justice. Strindberg förebådar också Galsworthy däri, att han — utan att direkt uttala någon social tendens — genom hela det sätt, varpå rättsförhandlingarna föras, låter framskymta sin beska satir både över den parodi på rättvisa, som lagarna bjuda, och ännu mer över det för rättskänslan kränkande sätt varpå de tillämpas, utan att man egentligen kan säga, att de dömande på något sätt äro medvetna därom. Man måste dock härvid observera, att Strindberg, i motsats till Galsworthy, ej var studerad jurist, utan tvärtom — trots sin medfödda böjelse för rättshaveri — var ett fullkomligt barn i alla juridiska spörsmål. Jag tager för

givet, att mer sakkunniga störas ganska mycket av makarnas besynnerliga pläderande mot varandra inför nämnden, liksom av dennas diskreta vana att draga sig tillbaka, så ofta det grälande paret behöver tillfälle till explikationer i enrum. Såväl domhavandens som nämndemännens inlägg förefalla lindrigast sagt naiva och utslaget tämligen monstruöst. Emellertid torde väl dessa inadvertenser, som ju äro genomgående för hela den »vetenskapliga» naturalistiska diktningen, knappast göra intrång på dramats konstnärliga verkan utom de sakförståndigas krets.

Man måste också göra klart för sig, att Strindberg, när han väl satte sig ned till verket, ej kunde bibehålla den roll av opartisk referent, som han säkerligen först tilltänkt sig och som så litet passade för hans temperament. Dramat återger ej ens skilsmässomålet, sådant det enligt hans mening gestaltat sig, utan är ett sista utrop av förtvivlan över det häradsrättsutslag av år 1891, varigenom hans långa äktenskapstragedi ändgiltigt avslutats samtidigt med att han dömts förlustig sina barn. Att ett enligt Strindbergs mening så hårresande domslut kunnat fattas, ansåg han bero på att hans maka uppträtt svekfullt inför rätta, och han var till och med, såsom man kan se av ett brev till en kvinnlig släkting, övertygad om att hon svurit mened inför tinget. I dramat förklarar sig friherrinnan färdig att begå en medvetet lögnaktig ed, ehuru detta förhindras genom att hennes make, baron Axel, visar sig ha klara bevis i händerna, något som Strindberg också ansåg sig ha haft, ehuru han av ädelmod ej begagnat dem. Utslaget blir där-

för i dramat, att båda makarna frånkännas rätten till barnet, som i stället anförtros åt två obildade och simpla bönder att uppfostras — en utgång som Strindberg under hela skilsmässoprocessen hade en panisk förskräckelse för.

Ehuru i baronens beskyllningar mot hustrun alla de gamla misstankarna om makans otrohet från En dåres försvarstal dyka upp igen, denna gång utökade med uppgifter ur Strindbergs kuriösa inlagor till häradsrätten, bildar dock frågan om barnet huvudpunkten, och även detta stycke är alltså inspirerat av vad Strindberg kallade sin »fixa idé» vid denna tid, fruktan för barnens framtid. Det är barnet, som åsyftas med titeln Bandet, därför att det är det band, som mot deras vilja kedjar de oeniga makarna fast vid varandra. »Han är minnet av våra sköna stunder, bandet, som knyter våra själar, mötesplatsen, där vi alltid råkas utan att vilja det. Och det är därför vi aldrig kunna skiljas, om också vår skilsmässa kommer till stånd. — O att jag kunde hata dig som jag ville!» (s. 323 f.). I dessa baronens ord kommer styckets grundstämning fram.

Denna känsla för barnet såsom bandet, som binder samman de två makarna mot deras vilja, gör att dramat ej ger samma intryck av onyanserat hat som äktenskapsdramerna från 1880-talet, ehuru naturligtvis dagrarna fördelats ytterst ojämnt över de båda parterna och baronen skildrats som en alltigenom ädel man, under det att alla skuggor kastas över friherrinnan. Som en mara förföljas de båda kämpande makarna dock hela tiden av medvetandet, att de slag de tilldela var-

andra till sist drabba barnet, det oskyldiga offret för deras ömsesidiga hat. Baronen säger: »Hélène! — Vi ha rivit varandra blodiga som vilda djur, vi ha blottat vår skam inför dessa alla, som glädjas över vår undergång... vårt barn skall hädanefter icke kunna tala om aktningsvärda föräldrar, aldrig gå ut i livet med en anbefallning från far och mor; han skall se hur hemmet är skytt, hur de gamla sitta ensamma föraktade, och så skall han fly oss en gång» (s. 320).

Och i den gripande slutscenen lyftes för ett ögonblick det molntäcke, som hittills vilat tyngande över dramat, och man får blicka ut i högre rymder, lika tröstlöst grå, men dock med mindre kvävande luft. Det är då friherrinnan på baronens ord, att hon endast har sig själv att skylla för utgången, svarar: »På mig själv? Ja, men har jag skapat mig själv? Inlagt onda böjelser, sått hat och vilda passioner i mig själv? Nej! Vem förnekade mig kraft och vilja att bekämpa dem? — När jag ser mig själv i detta ögonblick, tycker jag det är synd om mig. Är det inte?» (s. 338). Och baronen instämmer: »Jo det är det. Det är synd om oss båda.» Och han fortsätter med att för sig själv söka att klarlägga problemet. »Vet du vem vi kämpat mot? Du kallar honom Gud, men jag kallar honom naturen. Och den härskaren retade upp oss i hat mot varandra, såsom han retar människor till kärlek. Och nu äro vi dömda att sarga varandra så länge det finns en gnista liv i oss. Nya processer i hovrätten, återförvisning av målet, kyrkorådets hörande, domkapitlets utlåtande, högsta domstolens utslag! Men så kommer min anmälan hos justitieombudsmannen, min ansö-

kan om förmyndare, dina jäv och motprocesser; från schavott till schavott! Utan att finna en barmhärtig bödel!... Och varför göra vi ej slut på dessa usla två liv? Därför att barnet håller oss tillbaka!... Ett år! Två år! Flera år! Hur många tror du vi stå ut att lida ännu?» (s. 340). Och hustrun säger sig vilja draga runt på vägar och i skogar »för att få skrika, skrika mig trött mot Gud, som låtit den helvetes kärleken komma i världen för att pina människorna».

Som vi se, står Strindberg ännu formellt kvar på sin materialistiska ståndpunkt. Det är naturlagarna, som gjort hustrun sådan hon blivit. Det är naturlagarna, som fullkomligt regera de båda makarnas vilja och tvinga dem att hata varandra, förfölja varandra, pina varandra, lika oemotståndligt som andra makar drivas till att älska varandra. Men denna allsmäktiga natur har redan blivit ett ganska mystiskt begrepp, som endast till namnet skiljer sig från de makter, som under Strindbergs Infernotid av ogenomskådliga anledningar tvinga människorna att oavlåtligt tortera varandra utan reson och utan förskoning, samtidigt som de själva beklaga varandra och förbanna den nödvändighet, som tvingar dem till inbördes kamp.

Då man läser Bandet, känner man sig böjd att instämma med den naive och godhjärtade unge häradshövdingen i dramat: »Det är rysligt i alla fall att se två människor, som älskat, så här utrota varandra. Det är som att se på slakt!» (s. 325). Och man förundrar sig över den underliga psykiska beskaffenhet, som drev Strindberg att för all världen blotta sina

fruktansvärdaste hemligheter, samtidigt som han i dramat låter sin hjälte uttrycka sin blygsel däröver. Men från rent konstnärlig ståndpunkt kan dramat knappast sättas mycket lägre än de stora 80-talsstyckena. Det har en fast och klar form och ett förtätat patos, som gör, att det trots sin fullkomliga intriglöshet går i en stegrad dramatisk spänning ända fram till slutscenen. Själv uppskattade Strindberg också detta drama synnerligen högt. I ett brev till Warburg av den 12 februari 1894 betecknar Strindberg Bandet och Leka med elden som sina två mognaste stycken och säger med anledning av sina tidigare nittiotalsdramers svårighet att bli spelade och få förläggare: »När du nästa gång skriver om de djupare orsakerna, varför Sverige saknar en dramatisk litteratur, så glöm ej detta.»

Det är ju också påfallande, att Strindbergs enaktare från 1892 visa en jämnt stigande kurva, som från att ha börjat med ytterst klena produkter hastigt leder till dramer av de sist behandlades konstnärliga valör. Om verkligen det skulle varit till Strindbergs och den svenska dramatikens fördel, att han satts i tillfälle att ostörd fortsätta med denna produktion, kan man dock sätta i fråga. Det kan ej undgå någon läsare, att den dramatiska formel, som han kommit fram till under inflytande av Theâtre-Libre och envist fasthöll, dock var för trång, lämnade för litet rum åt psykologien, beskar möjligheten till scenisk handling och miljöskildring och tyngde för mycket på dialogen såsom dramats enda hävstång. Vi ha också sett hur han — både i Moderskärlek och Leka med elden — ofrivilligt

fallit tillbaka i det gamla nutidsdramats teknik, men utan att egentligen tillfullo kunna utnyttja dess fördelar i den koncentrerade form, som han nu engång ansåg vara det egentligt moderna i sin dramatik. Därtill kom också den deprimerande känslan av att teoretiskt ha lämnat det naturalistiska evangelium, som en gång lett honom till uppställande av sitt dramatiska program, vilket han numera endast följde i brist på nya reformidéer.

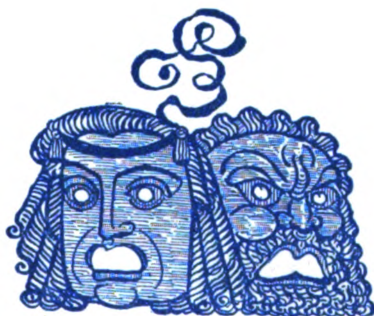
Ännu mer påfallande än dessa yttre brister i hans nittiotalsdramatik äro dock de inre. Med en nästan monoman envishet upprepar Strindberg motiven från sitt första äktenskap och dess upplösning, och man kan till sist ej undgå att finna, att de flesta av hans dramer äro variationer av ett och samma tema. Man väntar sig, då man börjar att läsa ett av dem, ständigt att möta den oskyldigt förföljde äktenskapsmartyren Axel, som i det avgörande ögonblicket brutalt slår till och avslöjar sina plågoandar i all deras litenhet och uselhet. Övermänniskofilosofien var en högst skadlig ingrediens i Strindbergs dramatik. Den lät en person träda fram i ljuset och reducerade de andra till dockor, som handla och tala ungefär som det passar för styckets tes, men egentligen ej har egna karaktärer.

I själva verket var Strindbergs fantasi under dessa olyckliga år fullkomligt klavbunden av hans äktenskapsolyckor. Han kunde ej skriva om något annat, därför att allt annat i jämförelse därmed syntes honom betydelselöst, därför att han genom sin isolering mist alla andra intressen. I ljuset av Himmelrikets nycklar och de sex enaktarna framstår ej längre Inferno-

krisen, såsom den syntes större delen av hans samtida, som en litterär olycka, vilken avskar hans utveckling. Med alla de personliga lidanden den vållade honom och med alla de besynnerligheter, som den förde med sig, var den dock en poetisk nyfödelseprocess, som kom nya källsprång att kvälla fram hos honom.

MARTIN LAMM

STRINDBERGS DRAMER



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG


UNIVERSITY·OF·MICHIGAN